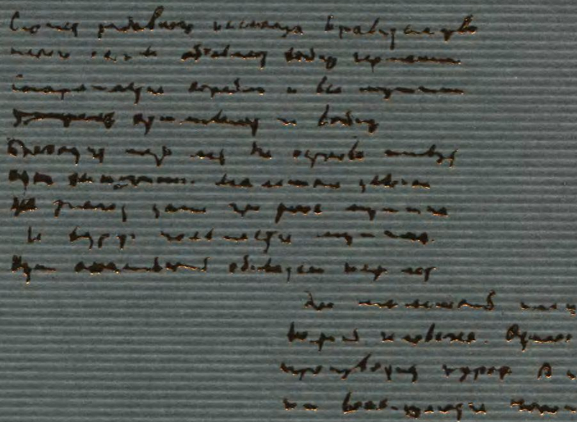
Давид Самойлов

книга о русской рифме

Давид Самойлов

книга о русской рифме



Давид Самойлов

книга о русской рифме

третье издание

Москва
2005

ББК 83.3Р
С17

Федеральная целевая программа «Культура России»
Поддержка полиграфии и книгоиздания России

Оформление серии, макет
Валерий Калныньш

Самойлов Д.

С17 Книга о русской рифме. — М.: Время, 2005. — 400 с. — 3-е изд.
ISBN 5-94117-064-5

Книга большого поэта, мастера поэтического перевода Давида Самойлова — увлекательное научно-популярное повествование об особенностях русского стихосложения — несомненно, станет хорошим подспорьем в творческих поисках для поэтов и любителей поэзии. Над этим замечательным исследованием Самойлов работал девять лет. Впервые изданная в 1973 году и переизданная в 1982-м, книга давно стала библиографической редкостью.

ББК 83.3Р

ISBN 5-94117-064-5

ДАВИД САМОЙЛОВ —
ИСТОРИК И ТЕОРЕТИК РУССКОГО СТИХА

Среди действующих поэтов не так уж много тех, кто профессионально занимался теорией стихосложения. Навскидку не наберется и десятка имен: В. Тредиаковский, А. Кантемир, М. Ломоносов, В. Брюсов, Г. Шенгели, Андрей Белый, Н. Асеев. Другое дело, что высказывались (и о рифме в том числе) многие — от Радищева и Пушкина до А. К. Толстого, Пастернака и Евтушенко. Всегда насущно и важно знать, что думают сами сеятели о своей ниве — и в историческом плане, и в подвижном, неустоявшемся сегодняшнем контексте. «Книга о русской рифме» Давида Самойлова удовлетворяет позиционные и вкусовые стороны этого интереса: «Автор данной книги всегда принадлежал к защитникам рифмованного стиха, впрочем, занимая умеренную позицию». И далее: «Спор о том, победит или не победит в нашей поэзии свободный стих, кажется бесплодным. Его решит время».

Умеренность, то есть спокойствие тона, не отменяет полемического посыла, возможно, одного из главных, заставивших автора предпринять отнюдь не дилетантский труд, связанный с большой подготовительной работой — систематикой научных, собственно стиховедческих изданий, собственноручными подсчетами рифменной типологии у множества поэтов, вовлеченных в круг исследования, рассылки анкеты современным стихотворцам (около ста). Не каждый отважился бы на такое дело, требующее не только увлеченности, но и элементарной усидчивости и механического внимания. Одних только черновых материалов с уходящими в бесконечность столбиками рифм — несколько увесистых папок. Людям, знавшим публичного Самойлова, быстрого, легкого, остроумного, компанейского, настолько не любившего выставлять на всеобщее обозрение кровавый пот труда, что, казалось, его и нет вовсе и что все происходит в естественном, не лишенном изящества самодвижении, было бы дивно увидать его корпящим над процентами использования мужской или женской, точной или неточной рифмы у того или иного поэта. Казалось бы, стоит ли тратить дорогое время и отбивать хлеб у стиховедов, со многими из которых он был дружен, знаком, состоял в переписке, получал с дарственными надписями их труды, откликался и устно и письменно, обозначал свое вполне твердое мнение. База для оценки — более чем солидная. Языкознание, лингвистика, теория литературы, история (особенно фольклор), собрание словарей — один из самых существенных разделов в нашей домашней библиотеке. Наука о литературе была Самойлову близка,

а то и соприродна. С молодости, всю сознательную жизнь находились в поле его зрения все виды «ведения». Филологическая оснащенность служила не только для более глубокого освоения своего ремесла. Самойлову вообще было присуще системное мышление, какой бы области человеческого духа он ни касался — истории, культуры, социального или нравственного устройства мира. В «Памятных записках» и «Поденных записях» это видно. Инструментально для исследования, каким явилась «Книга о русской рифме», он был вооружен. Когда вышло первое издание (1973), Литературный институт предлагал защитить работу в качестве докторской диссертации. Лавры и регалии ученого мужа не прельстили автора: «Скучно жить, питаясь славой, славой, гидрой многоглавой». Насколько прилежно он отдавался самому процессу труда, настолько отвращали его всякие казенные мероприятия и рутинная основа их прохождения.

Но вернемся к самой книге, чтобы понять, что двигало автором, кроме рыцарских побуждений защитить рифму от сторонников свободного стиха. В жарких дискуссиях, разгоревшихся во второй половине 60-х годов, предрекалось истощение и бесславный конец рифмованного стиха. (Похоже, что противостояние традиционалистов и верлибристов стало перманентным, а на практике и тот и другой вид стиха продолжают свое сосуществование.) В том давнем споре Самойлова задело, что обе стороны считали русский стих системой утрясенной и не развивающейся. И он поставил перед собой задачу написать историю развития рифмы в русской поэзии: «Рифма является тем удобным "датчиком", по которому можно представить себе и состояние стиха, и движение его, и некоторые его перспективы». Самойлов не был бы Самойловым, если бы не повысил градус идеологизации и тут: «Изучение соотношений ритмического и звукового состава рифмы может довольно точно указать на время написания стихов, а в спорных случаях и открыть авторство. С другой стороны, по направлению эволюции рифмы можно сделать выводы и даже прогнозы об эволюции системы стиха в целом». В творческом отношении к проблеме, в попытке не только изложить, но и предвидеть перспективы русского стихосложения тоже присутствовало скрытое полемическое начало.

Самойлов не без раздражения относился к сухому кабинетному знанию, выжимающему из трепетной материи стиха статистическую константу; он полагал, что наличие подсчитанных закономерностей еще не знамя, а только древко для него. Не очень жаловал и структуралистов: разъятие стиха по любому, пусть и конструктивному принципу, воспринимал как посягательство на его живорожденную цельность и таинственность. То, что сам клонился к научному методу, к некоей объективной картине, не

противоречит выше сказанному; он-то знал предмет разговора не со стороны, а изнутри.

Не мне судить о месте и значении «Книги о русской рифме» в общем корпусе научных изысканий. Но то, что она вошла в этот корпус — факт. Я могу лишь рассказать кое-что из истории вопроса. Что и делаю.

Кроме сущностных взглядов на русскую рифму и желания их сформулировать и утвердить, были ведь и конкретные жизненные обстоятельства, повлиявшие прямо и непосредственно на решение делать эту работу «здесь и сейчас». Состояние остальных (и главных) литературных дел к тому моменту было никакое, о чем свидетельствуют дневниковые записи:

«Моя книга в Гослите отложена.

Положение швах.

Ходят разные слухи, преимущественно неутешительные.

Поглядим — что будет.

Моя подпись стоит под письмом о Гинзбурге и Галанскове».
(Поденные записи. М.: Время, 2002, т. II, 29 апреля 1960 г., с. 39).

Ничего хорошего ждать не приходилось. Даже такая, не самая резкая форма противодействия властям, как подписание коллективного письма в защиту осужденных диссидентов, влекла за собой неотвратимое наказание. Оно и последовало: «Обе мои книги полетели. Переводы дают неохотно. Висят стопудовые долги» (Поденные записи, т. II, 20 июня 1968 г., с. 41).

Нетрудно представить себе состояние активно работающего писателя, набирающего высоту и остановленного ударом шлагбаума по лбу и лишенного перспективы печататься на неопределенное время. Да, слава Богу, не физическая гибель, не лагерь, не широко развернутый остракизм и публичное поношение, и все же — в сложившейся ситуации — как быть? Самойлов ни унывать, ни жаловаться, ни сетовать на последствия совершенных поступков не любил. Выход нашелся как бы сам собой: «Работал. Писал книгу о рифме. Для успокоения». (Поденные записи, т. II, 4 января 1969 г., с. 46).

Помню свое тогдашнее удивление: другой бы посыпал голову пеплом, а он затеял теоретическую книгу — без договора, без реальной надежды увидеть ее изданной. (В стихах того периода мрачное настроение, впрочем, отражено; тревога за то, чтобы нагнетенные общественные и житейские трудности не «съели» поэтический настрой, и даже отчаяние: «Я потерял богатство. Лампа моя погасла». Этот пласт текстов трудно поддается расшифровке и объяснению без знания реалий и закрытого характера автора.)

Способность переключаться, «дышать жабрами», по его собственному выражению, много раз в жизни выручала Самойлова. Выручила и тут.

Парадоксальное и оптимистическое решение написать книгу о рифме вывело его из внутреннего тупика. Недавно наткнулась в архиве на незаконченный экспромт:

Спасибо за жанры.
Жанр вроде сосуда,
Куда мы вливаем
Добро или худо,
Куда мы вливаем,
Того мы не знаем.
А если узнаем,
То знать будем слишком.
И это опасно
Поэтским мыслишкам.
....

«Книге о русской рифме» действительно спасибо. А касаемо опасности для «поэтских мыслишек», то что же с этим поделать... Опасность — неотъемлемая часть профессии поэта. На подсознательном уровне, думаю, Самойлов утверждал себя в русской поэзии, откуда его пытались вытолкнуть запретительными мерами, купаясь в ее стихии и отслеживая пути всего лишь рифмы, одной только рифмы, но ведь «рифма — звонкая подруга»...

Постоянная склонность к рефлексии, ядовитой порой и в свой собственный адрес, рождала далекие от прекраснодушия пассажи: «Работал над рифмой. Это род хобби, одурения. Такие книги пишут чудаки или неудачники» (Поденные записи, т. II, 17 февраля 1969 г., с. 47). Горечь от рассыпанного набора «Равноденствия», от невышедшего в «Советском писателе» сборника стихов, конечно, никуда не девалась. Может ли быть для поэта что-либо более важное, чем личное творчество? Однако насчет «одурения» автор сильно преувеличивал. Никто и ничто не понуждало его к этому предприятию, кроме собственной охоты. А многочасовые разговоры о рифме с Толей Якобсоном — бурные, страстные, самозабвенные. Пусть «хобби» — но столько жара? Скорее — что-то родное и близкое сердцу. Да и могло ли быть иначе при той погруженности в поэзию, что отличала обоих собеседников. Потом уже, из иерусалимского далека, донесется отзыв Якобсона на «Книгу о русской рифме». В лекции о Па-

стернаке, касаясь техники его стиха (в том числе и проанализированной Самойловым) Толя заметит: «На самом деле это не история русской рифмы, а история русского стиха. Это книга замечательнейшая». (Анатолий Якобсон. Почва и судьба. М.: Весть, 1992, с. 73).

Прежде чем книга увидела свет, автор популяризировал свои изыскания в устном виде: «Мой доклад о рифме в ЦДЛ. Человек сто чудаков. Докладывал полтора часа». (Поденные записи, т. II, 15 февраля 1971 г., с. 50). К чему бы просвещать «сто чудаков», и самого себя таковым обозначая? И не однажды: «Во вторник читал лекцию о рифме в Литинституте на семинаре Л. Озерова» (Поденные записи, т. II, 18 марта 1971 г., с. 54).

Не успела книга обрести печатную судьбу, как в дневнике среди рабочих планов появляется запись: «Книга о рифме 20—70 гг.» (Поденные записи, т. II, 4 апреля 1974 г., с. 76). Дело в том, что первоначальный вариант был начат с фольклора и доведен до раннего периода советской поэзии (Маяковский, Асеев, Пастернак). За пределами оставались Есенин, Ахматова и целые расцветавшие тогда и позже поэтические направления. Автор чувствовал потребность развернуть свою концепцию во времени, включить в нее и последующие тенденции развития рифмы, и современный рифменный репертуар. «Поэты плохо в этом смыслят. Разве что — Винокуров или Межиров. Лев Озеров еще есть, он человек ученый. Есть еще критики — Огнев, Сидоров, Анненский», — пишет Самойлов редактору второго издания «Книги о русской рифмы» Людмиле Григорьевне Птушкиной в письме от 13 июля 1977 г. (Последующие цитаты взяты также из этой переписки.) Расширенный состав книги включил в себя четыре новых раздела: «Типы и некоторые звуковые закономерности русской рифмы», «Способы рифмования 20-х годов XX века», «Рифма в системе стиха советской поэзии» и «Словесная рифма». Текст уже написан, обсуждаются отдельные его ракурсы, детали взаимопонимания и производственные перипетии. «Относительно обилия и незнакомости поэтических имен не сокрушайтесь. Многих и я знаю весьма приблизительно. Просто рифмы взяты из "Дней поэзии", наиболее характерных для "среднего уровня" рифмования» (28 июля 1977 г.).

Продолжить исследование и довести его до некоего логического конца автора подталкивали и читательские ожидания: «О предыдущей нашей книге поступают сочувственные отзывы. Недавно получил рецензию из... Новой Зеландии. Знаменитый Исаченко в Лос-Анжелесе хорошо отозвался о книге.

Эта, я думаю, более актуальна и потому вызовет еще больший интерес» (25 июня 1978 г.).

Что позволяет ему так полагать? «Мысль о рифме на уровне слова действительно повторяется. Но это и есть важнейшая и новая мысль книги. Ее я и поворачиваю по-разному. Ее должны заметить и усвоить читатели». В самой книге появление в новейшие времена словесной рифмы объясняется так: «Все это означает передвижение акцентов рифменного сознания в глубь слова, изменение единиц созвучия и коренную перестройку рифменных рядов».

Нелюбитель излишней патетики, даже если речь идет о собственном первооткрывательстве, в том же письме Самойлов переходит на сниженный, юмористический тон: «Будем пребывать в приятном сознании, что после нашей книжки рифмоведение поднимется на новую высоту (теоретическую) и современные поэты (те, которые не разучились грамоте), прочтя ее, разочаруются в своем способе рифмования и изобретут новый» (19 сентября 1978 г.).

При посылке очередной корректуры Самойлов замечает: «Книга наша по-прежнему мне нравится, как каждому новичку нравится первое творение» (письмо не датировано).

После нескольких лет работы с издательством «наконец-то наша книга вышла! Готов кричать ура, потому что дело сделано и можно выбросить рифму из головы и ограничиться только теми, которые нужны мне в моем обиходе» (2 марта 1982 г.).

Серьезное отношение автора к своей работе нисколько не мешает ему подтрунивать и над собой и над будущим читателем книги: «Тираж, конечно, худые люди, могли бы дать побольше, ведь прочтут рифму не те 10 000, которым она нужна, а другие, которым, может быть, и повредит. Надеюсь только, что они не прочтут, а поставят на полку» (в том же письме — от 2 марта 1982 г.).

Сейчас странно читать, что автору десятитысячный тираж для теоретической книги кажется маловатым. Канули в вечность советские времена со всем набором их значений — суровых, диких, неуютных, грозных. Но в том числе — и с баснословными тиражами книг. При сегодняшнем скромном обыкновении надеюсь все же, что «Книгу о русской рифме», ставшую библиографической редкостью, прочтут именно те, кому она нужна. Самойлов — историк и теоретик русского стиха, хочется верить, обретет и молодого, незнакомого с этой частью его творчества, читателя.

Галина Медведева

ВВЕДЕНИЕ

У рифмы издавна были горячие сторонники и принципиальные противники. А кажется — уж чего проще?

Вам,
        конечно, известно
                        явление «рифмы».
Скажем,
        строчка
                окончилась словом
                                «отца»,
и тогда,
        через строчку,
                слога повторив, мы
ставим
        какое-нибудь:
                ламцадрица-ца.

Как-то уж само собой установилось, что к поэту рифмы идут без труда. И что не в рифме дело, коли речь зашла о стихах. Стоит подумать, однако, о том, *почему* так легко (и всегда ли) приходит к поэту рифма и есть ли различие между стихом и буриме. И если не в рифме дело, то почему так трудно отказаться от нее русскому стиху в пользу верлибра или белого стиха.

Обывательское мнение о рифме довольно точно выразил философ Шопенгауэр в своей заметке «К эстетике поэзии». Он пишет: «Ритм и рифма — это оковы, но в то же время и маска, которую поэт надевает для того, чтобы под покровом ее высказывать то, чего иначе он не мог бы сообщить нам: это-то нам и приятно. Поэт только вполовину ответствен за то, что он говорит; за другую половину ответственны размер и рифма»*. Если бы было так!

Философ относит рифму к «ощущению в области слуха», то есть к эмпирической чувственности, и несколько

---

* *Шопенгауэр А.* Статьи эстетические, философские и афоризмы. Харьков, 1888, с. 175 и след.

реабилитирует ритм, относя его к области «чистой чувственности». И продолжает: «Убожество французской поэзии зависит главным образом от того, что, не имея размера, она ограничивается только рифмой».

Все же, видно, рифма немаловажная вещь, если от нее зависит убожество целой поэзии!

«Если б можно было, — утверждает Шопенгауэр, — проникнуть в таинственные мастерские поэтов, то мы бы узнали, что мысль в десять раз чаще приискивается к рифме, чем наоборот, и даже в последнем случае дело не обходится без некоторой уступки со стороны мысли. Тем не менее обаяние ритма и рифмы до того могущественно и приманка, скрывающаяся в них, до того привлекательна, что стихотворство везде и всегда пользовалось сочувствием публики... Даже тривиальные мысли становятся как будто значительными, если облечь их в ритм и рифмы, подобно тому как девушки с обыкновенной наружностью кажутся красивее, когда одеты со вкусом и в блестящем наряде».

Эту точку зрения можно назвать наивным формализмом.

Современные противники рифмы считают, что «рифма вызывает аберрацию первоначального намерения... она является причиной огромной формальной заданности и быстрого "морального" старения стихотворения»*.

Боязнь «старения» и потребность поставить на любой отдельный элемент стиха печать «авторства» (путая формальный момент патентного права с правами поэтической личности, которая не нуждается в маркировке каждого слова, метафоры, сюжета) и являются основными аргументами изобретателей верлибра. Между тем аберрация первоначального намерения происходит в любом искусстве, осуществляющемся в материале. Аберрация намерения происходит в камне и цементе у архитектора, в холсте, грунте и качестве красок у живописца. Кстати,

---

* *Бурич В.* От чего свободен свободный стих. // Вопросы литературы, 1972, № 2, с. 137.

все материалы подвержены «старению». Не стареют абстракции, но они и не существуют в материале. Тут же следует заметить, что рифма, как часть языкового материала поэзии, не имеет авторства, но авторства не имеют и другие языковые материалы стиха. Разве что каждый поэт, боящийся «старения» слова, сочинит свой собственный и лишь ему внятный язык. Это и делали сторонники поэтической зауми.

Так ли уж худо, что «мысль приискивается к рифме»? Не в этом ли «приискивании» — часть ассоциативного механизма творчества?

Блок писал: «Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому что ее окружает и оформливает новое»*. Это сказано о поэтической мысли, которая «оформливается» в ритме, в звуке, в рифме стихотворении. Это и есть то новое, что привносит в мысль созидатель поэзии. И не оковы, не маска для истинного пота приемы сложения стиха, а нечто способствующее высвобождению мысли и чувства, некие формы выявления свободы поэтического мышления, его особенностей, его глубин.

Огромную роль в «оформливании» поэтической мысли играет рифма.

В русском литературоведении есть немало работ, где исследована особая звуковая организация поэтической речи по сравнению с повседневной речью и с художественной прозой.

В связи с этим надо заметить, что рифма является тем элементом стиха, где смысл и звук неминуемо и обязательно сходятся и пребывают в единстве. Звукосмысл стиха особенно ярко проявляется в рифме.

«Явление структуры в стихе всегда в конечном итоге оказывается явлением смысла. Особенно ясно это на примере рифмы»**.

---

* *Блок А.* Записные книжки. М.: Художественная литература, 1965, с. 378.

** *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: «Искусство», 1970, с. 149.

Говоря по-нашему,
рифма —
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка —
фитиль.
Строка додымит,
Взрывается строчка, —
и город
на воздух
строфой летит.

Школьное определение рифмы как «созвучия одного или нескольких слов, заключающегося в том, что их ударные гласные одинаковы или соответственны (а — а, о — о, а — я, у — ю и т. д.), а все последующие звуки до конца слова звучат приблизительно одинаково и следуют в одном и том же порядке в обоих словах»*, — при самом поверхностном рассмотрении оказывается неполным.

Существуют классы рифм, которые никак не соответствуют данному определению: диссонансы (нОров — коммунАров у Маяковского); разноударные (У нас в избУшке красны бАбушки), где не совпадают ударные гласные; неравносложные (кумачЕвое — ПугачЕва у Хлебникова), где выпадают один или несколько заударных гласных; рифмы с перестановкой заударных звуков (одеЯЛОВо — дьЯВОЛа у Маяковского). Наконец, существует тип неточных созвучий, где соответствия заударных звуков, их число и порядок резко нарушены (например, Есенин рифмует: шуме — Клюев, теплишь — вешний), и все же у нас нет оснований исключать их из числа рифм, ибо они выполняют ту же функцию в стихе, что и более звучные повторы.

Более широкие определения рифмы говорят о ритмической функции рифмы. «Школа фонетического изучения стиха (Ohrphilologie) утвердила определение рифмы как звукового повтора... В дальнейшем определение риф-

---

* *Шенгели Г.* Техника стиха. М.: Гослитиздат, 1960, с. 241.

мы стремились расширить, учитывая опыт поэзии XX века, возможность совпадений предударных звуков, консонантизма и т. д. В. М. Жирмунский в своей книге "Рифма, ее история и теория" впервые указал на роль рифмы в ритмическом рисунке стиха»*.

Дать определение рифмы по ее значению в стихе не очень просто.

В прозаической речи часто попадаются созвучные слова, которые мы отказываемся считать рифмами. Вот небольшой абзац из прозы Зощенко:

«Сам муж, позабыв о нем, не принял во внимание этот день. Но его жена, томясь у подруги, как раз натолкнулась на этот призыв и была очень поражена и обрадована» («Сердца трех»).

Позабыв — призыв, жена — поражена. Ясно, что это созвучия. И также ясно, что это не рифмы. Рифмой мы, много не размышляя об этом, признаём некий звуковой повтор в поэтическом речении, но и там не всякий звуковой повтор.

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам.

Молодой — какой — мой, ждал — подвал. И здесь звуковой повтор не ощущается нами как рифма.

«Под рифмой обычно понимают концевые созвучия стихов. В этом определении — два признака: 1) концевое положение созвучных слов и 2) звуковые условия созвучия»**.

---

* *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста, с. 149.

** *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.—Л., Гослитиздат, 1959, с. 70. Л. И. Тимофеев правомерно оспаривает термин «внутренняя рифма», подчеркивая, что «рифма — это звуковой повтор на конце двух (или более) стихотворных строк (в старину ее называли краесогласием), имеющий ритмическое значение» (*Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1971, с. 316).

Одного концевого положения созвучия мало. Вот отрывок из «Бориса Годунова», как известно, написанного белым стихом.

Б а с м а н о в
Войди сюда и говори свободно.
Итак, тебя ко мне он посылает?
П у ш к и н
Тебе свою он дружбу предлагает
И первый сан по нем в московском царстве.

Посылает — предлагает — концевые созвучия. Но едва ли при чтении они воспринимаются как рифма. Они возникают случайно, неожиданно, и сознание, не подготовленное к восприятию созвучия, не воспринимает его как необходимый элемент данного стиха. Это так называемая «случайная рифма». Она может *быть*, а может и *не быть*. Рифма *должна быть* в данном, определенном месте стиха. Под условиями созвучия нужно понимать, во-первых, закономерности повторения рифмы (в каждом конкретном стихотворении они разные), заданный поэтом интервал между рифмами, определенное их сочетание. Во-вторых, исторически обусловленные акустические свойства созвучия.

У Никитина есть стихи:

На западе солнце пылает,
Багряное море горит;
Корабль, одинокий, как птица,
По влаге холодной скользит.

Сверкает струя за кормою,
Как крылья, шумят паруса;
Кругом неоглядное море,
И с морем слились небеса.

Место рифмы («рифменное ожидание» — термин Шенгели) задано первой строфой. *Кормою — море — в* наше время вполне могло бы сойти за рифму. Но в дан-

ном сочетании, если учитывать еще и нетрадиционность такого созвучия для XIX века, *кормою — море* — не рифма.

С другой стороны, редкое для своего времени созвучие, введенное в систему рифмичного чередования, воспринимается как рифма. У того же Никитина:

В зеркало влаги холодной
Месяц спокойно глядит
И над землею безмолвной
Тихо плывет и горит.

Холодной — безмолвной — здесь рифма, ибо дальше следует:

Легкою дымкой тумана
Ясный одет небосклон;
Светлая грудь океана
Дышит как будто сквозь сон.

Чередование задано. Отдаленное созвучие выполняет звуковую и ритмическую функцию рифмы.

Осознание данного созвучия как рифмы в стиховой конструкции — явление историческое. Современный слух как бы сильно отличается от слуха наших предков. В «Воспоминаниях в Царском Селе» (1829) Пушкина есть такая строфа:

В пылу восторгов скоротечных,
В бесплодном вихре суеты,
О, много расточил сокровищ я сердечных
За недоступные мечты,
И долго я блуждал, и часто, утомленный,
Раскаяньем горя, предчувствуя беды,
Я думал о тебе, предел благословенный,
Воображал сии сады.

Суеты — мечты — беды — сады — мы бы восприняли это как сквозную рифму. Для Пушкина это две пары

рифм. В паре одногласные рифмы типа: мечты — сады в принципе возможны (ср. у Батюшкова: езды — красоты, у Пушкина: красоты — воды, следы — цветы), но в четырехкратном повторении, да еще четко разделенные на две пары, это, на взгляд XIX века, — две пары рифм.

Рифмы X строфы из V главы «Онегина»: няни — бани, Татьяне — Светлане тоже не четырехкратные, и не только потому, что рифмовка задана строением онегинской строфы, а и потому, что орфографическое несовпадение безударных гласных (и — е), акустически тождественных, крайне редкое явление в поэзии пушкинских времен.

Порой важен был не слух, а, скорее, взгляд на рифму.

Концевое положение рифмы в стихотворной строке означает некую разделительную функцию рифмы, обозначение границы между ритмическими отрезками стихотворения. «Рифм сигнальные звоночки», — писала А. А. Ахматова.

В этом смысле рифма изучается в связи с ритмическим строением стиха и воспринимается как явление, подчиненное ритмическому строению. Связь рифмы с ритмом бесспорна. Употребление мужских, женских, дактилических, неравносложных, разноударных рифм, конечно, определено ритмическим устройством стиха. Однако в этом плане рифма является элементом подчиненным и даже необязательным, поскольку существуют белые стихи, где ритмические единицы четко обозначены и без рифмы.

Рифма чаще всего рассматривалась как ритмико-акустическое явление.

Рифма была, например, подсобным материалом для изучения эволюции произношения.

Как произносился в начале XIX века конечный согласный в словах типа «враг», «благ»: «враХ», «блаХ» или «браК», «блаК»? Рифмы Жуковского (враг — прах, дух — полукруг, благ — устах, глазах — благ) и Батюшкова (миг — моих, домах — враг, благ — прах) свидетельствуют о преобладании в произношении конечного Х. Однако у обоих поэтов есть и исключения — правда, малочисленные: друг — мук (Жуковский), миг — ученик,

звук — друг (Батюшков). То же у раннего Пушкина: вдруг — дух, друг — дух, мох — рог.

Рассматривая рифмы более позднего периода, можно предположить, что в разговорном произношении начала XIX века постепенно возобладало твердое окончание К.

Акустический подход к рифме породил широко распространенное убеждение в том, что рифма не только свидетельствует произношение, но и эволюционирует в зависимости от эволюции произношения. В частности, с редукцией безударных гласных и оглушением конечных согласных даже серьезные литературоведы связывают появление неточной рифмы в начале XX века. Как же быть тогда с неточной рифмой народной поэзии?

Взаимоотношения рифмы с произношением гораздо сложнее, чем это может показаться на первый взгляд.

С изучением акустических условий связаны классические работы о русской рифме, где накоплено много ценного материала и сделаны весьма важные наблюдения. К сожалению, в поле зрения оказалась лишь точная рифма, традиционная рифма XVIII—XIX веков. В. Жирмунский на материале XVIII — начала XX века рассматривает процесс развития русской рифмы как «канонизацию точной рифмы и последующую ее «деканонизацию». Для описанного им периода это, пожалуй, верно. Действительно, от Ломоносова до Пушкина уточняются звуковые параметры литературной рифмы, узакониваются немногочисленные вольности. Баратынский, к примеру, являет образец рифмы с минимальным количеством отступлений от точности. Но процесс «канонизации» — «деканонизации» происходит отнюдь не гладко и не прямолинейно. У Державина неточных рифм больше, чем у Блока периода «Разных стихотворений» (1904—1908). Рядом с Маяковским, Асеевым, Пастернаком предреволюционной поры, у которых количество неточных рифм превышает 50%, существуют акмеисты, по существу отрицающие неточную рифму.

«Канонизация» оказывается лишь эпизодом в развитии русской рифмы. «Деканонизация» — основным процессом ее развития. Но как идет это развитие? Связано ли оно с фонетическими закономерностями языка? Или, может

быть, с эволюцией стиха, с литературным процессом, с усложнением структуры стиха, его задач и средств? В качестве исходного материала полезно произвести наблюдения над рифмой в речевых жанрах народной словесности.

Звуковые соотношения народной рифмы, рассыпанной в речи и еще не заключенной в организующие рамки стиха, можно принять за «естественное» состояние рифмы, за исходное состояние рифмы в языке.

Неточную же рифму следует рассматривать не как отклонение, не как порчу точной, а как закономерное явление, ярко проявившееся в народной литературе, как исконную часть рифменного запаса в нашем языке.

Потребность рифмы, звукового повтора, заложена где-то в самых изначальных основах стиха. «Рифма — исконное явление в русском словесном творчестве»*, — писал Брюсов.

У оратая кобыла соловая,
Гужики у него да шелковые,
Сошка у оратая кленовая,
Омешики на сошке булатные,
Присошечек у сошки серебряный,
А рогачик-то у сошки красна золота,
А у оратая кудри качаются,
Что не скачен ли жемчуг рассыпаются,
У оратая глаза да ясна сокола,
А брови у него да черна соболя...
(*«Вольга и Микула Селянинович»*)

Соловая — шелковые — кленовая, качаются — рассыпаются, сокола — соболя. Конечные созвучия щедро рассыпаны в русской былине. Если рассматривать рифму как явление ритмико-акустическое, то подобные созвучия ничем не отличаются от рифмы. Но мы уже предчувствовали недостаточность формальных определений рифмы. Нам, пожалуй, чего-то не хватает для того, чтобы при-

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7 томах, т. 7. М.: Худож. лит., 1975, с. 546.

знать рифмой многочисленные конечные созвучия, встречающиеся в былинах, исторических песнях, плачах — основных жанрах народной словесности.

Не хватает «рифменного ожидания», то есть определенной закономерности в расположении созвучий. Рифма, как было сказано, не может *быть* или *не быть* — она *должна быть,* ибо является необходимым элементом строения данного стиха, одним из организующих его начал.

«Рифменное ожидание» — субъективное ощущение конструктивной роли рифмы. Есть и объективные показатели ее конструктивной функции.

Созвучия в былине возникают в результате грамматического параллелизма в строении ее ритмических отрезков (строк):

кобыла — соловая
гужики — шелковые
сошка — кленовая

кудри — качаются
(кудри) — рассыпаются

глаза — ясна сокола
брови — черна соболя.

Созвучия непроизвольно возникают из параллелизма грамматических форм. Не будь этих совпадений, не было бы и созвучий:

Тут молодой Добрыня сын Никитинец,
Берет он плеточку шелковую,
Он бьет Бурка да промежу уши,
Промежу уши да промежу ноги,
Промежу ноги да промежу задние.
(*«Добрыня и змей»*)

В былине сопоставлены грамматические формы, их звуковая оболочка. В рифмованном стихе «сопоставляются» значения рифмующихся слов.

Рифма не только звуковой или ритмический элемент стиха. Она — рычаг ассоциативного мышления. Она появляется тогда, когда к грамматическому параллелизму (случайному звуковому повтору) присоединяется «ассоциативная сила». Эта ассоциативная сила ярко проявляется в речевых жанрах фольклора — пословицах, поговорках, загадках, где созвучие порождает ассоциацию. Словесная ассоциация проявляется как организующая сила вследствие одного из главных психологических законов речи. Мысль не выражается, а «совершается» в слове. Обобщение конкретизируется, приобретает свою индивидуальность в «сопоставлении» с другими значениями. Рифма — одна из основных форм «сопоставления», конкретизации значений в поэтическом речении.

Заметим здесь особенность развития рифменного мышления в русской литературе. Оно появляется не как свойство *стихосложения* (ибо народное стихосложение в основном безрифменное), а как свойство поэтической *речи,* принадлежность поэтического речения. Именно «встроенность» рифмы в русское поэтическое сознание и позволила так быстро и органически усвоить «чужие» системы стихосложения — рифмующийся силлабик польского образца в XVII веке и немецкий стих в упорядоченном силлабо-тоническом варианте — в XVIII веке.

Случайная грамматическая рифма былин — результат их композиционного строения. Образный параллелизм порождает параллелизм грамматический. Стопроцентное грамматическое созвучие существует только в былинах.

Рифма начинается с сопоставления созвучий и с противопоставления значений и форм. Эволюция рифмы (в том числе и звуковая) связана с процессом деграмматизации. Рифменные ассоциации в стихе эволюционируют от простых к сложным, от звуковых к смысловым, от сопоставлений к противопоставлениям. Материально это выражается в процессе деграмматизации рифмы, где все более ослабляются прямые грамматические сопоставления, уступая место более сложным смысловым.

Впрочем, рифма долгое время внешне сохраняет грамматическую форму, и огромное количество русских рифм до Пушкина являются рифмами грамматическими. Поэзия инстинктивно чувствует их недостаточность и стеснительность. Пиитики XVIII века осуждают, например, распространенную рифму на -ати (читати, писати и т. д.). Но процесс активной деграмматизации происходит лишь у Пушкина, а дальше у Лермонтова — у двух гениев, решительно реформировавших русский стих. Эта сторона творчества обоих поэтов еще мало исследована. В одной из работ подсчитано, что в стихотворениях Пушкина 20-х годов не менее 70% грамматических рифм. В «Медном всаднике»— 13,3%*.

В системе русского народного стиха** рифма — элемент необязательный. Любопытно, что поэты XVIII — начала XIX века, имитировавшие народный стих и пытавшиеся найти ему ритмические соответствия в силлабо-тонической системе стихосложения, чаще создавали стих безрифменный. Рифма (вне малых жанров) широко внедрилась в народную поэзию только тогда, когда она по-своему восприняла силлабо-тонический стих — в частушке (последняя треть XIX века). Рифма долго освобождается от оболочки грамматического параллелизма. Но как только она перестает быть случайным созвучием, то есть становится собственно рифмой, совпадения грамматических форм не мешают ей осуществлять свою главную функцию «сопоставления» и «противопоставления» значений, ассоциативную смысловую функцию в стихе.

Мастер глуп — нож туп.

Чтобы рыбку съесть, надо в воду лезть.

---

* См.: *Ильинская И. С.* Лексика стихотворной речи Пушкина. М.: Наука, 1970, с. 149.

** Под системой стиха (в отличие от системы стихосложения) автор разумеет единство тематики, сюжетов, языка, жанров, строфики, ритмов, рифм, характерное для поэзии определенного периода; под структурой — конкретное воплощение этого единства в творчестве одного автора.

Здесь мы уже не сомневаемся, что подобные по форме слова: туп — глуп, съесть — лезть — есть рифмы. В них проявляется причинная связь, сопоставление явлений, раскрытие некоего содержания. Созвучия обязательны по смыслу.

Функция рифмы в народном речении определяет и ее звуковую форму. Грамматический параллелизм былин лишь случайно и пассивно проявляется в созвучии. Сопоставление значений в истинной рифме приводит к сопоставлению звуковому и порой, в нужных случаях, к звуковому противопоставлению. Вот почему среди рифм народных речений немало диссонансов и неточных рифм.

Пастух стережЕт, а волк сторожИт.

Просо рЕденько, так и кашица жИденька.

Диссонансная рифма определена противопоставлением. Здесь звуковые совпадения призваны лишь оттенить образный, ассоциативный смысл речения. Перекличка содержания обретает звуковую форму, заставляет открывать подобие звуков, как бы вводит звучание слов в единую звуковую систему речения:

Доит шибко, да молоко жидко.

Собака помнит, кто бьет, кто кормит.

Сей доброе — уберешь спорое.

В ассоциативном строе народного речения, где подобные грамматические формы сопоставляются по значению, звуковое тождество отступает на второй план. Там достаточно звукового подобия.

Классический русский стих на время исключает неточные созвучия из литературного обихода — видимо, под влиянием французских и немецких правил рифмовки. Пример Державина, а также неточные рифмы Батюшко-

ва и раннего Пушкина показывают, как русский стих сопротивляется звуковому тождеству. Все же точная рифма побеждает. Побеждает она не только потому, что русская поэзия принимает чужеродный способ рифмовки. Суть здесь, видимо, в ином. На первых порах силлабо-тонический стих противопоставляет себя иным системам русского стихосложения. Отбирая в своем становлении определенные слои русской лексики, вырабатывая свои средства изобразительности и ритмические схемы, русский стих отбирает и определенный слой русских рифм, «гармонических», точных по созвучию.

Опять-таки строение стиха определяет звуковой состав рифмы.

Мы привели несколько примеров из пословиц и поговорок с грамматической рифмой, чтобы показать отличие подлинной рифмы от случайных грамматических созвучий. Суть этих примеров состоит в том, что их рифмы — грамматические лишь по форме. Сходство формы совмещается в них со смысловым противопоставлением или сопоставлением.

Большое количество рифм в речевых жанрах являются и контрграмматическими по форме.

Будут сани — поедем сами.

Дело право, только гляди прямо.

Не красиво, да скажешь спасибо.

Денег ни гроша, да речь хороша.

Деграмматизация рифмы означает изменение ее функции в стихе, увеличение ее ассоциативной силы и в конечном счете расширение сферы рифменного мышления, исторически возникшего в русской поэзии. Мысль о деграмматизации как о стимуле развития рифмы высказана Р. Якобсоном в статье «К лингвистическому анализу русской рифмы» (*«Michigan Slavic Materials»*, № 1). Нам эта мысль кажется весьма плодотворной

и многое объясняющей в эволюции русской рифмы определенного периода.

Углубляющийся и расширяющийся процесс деграмматизации приводит к постепенному переносу созвучия с окончания к основе слова и далее к включению предударных звуков в формирование рифменного созвучия. Передвижение созвучия «влево» от образующей гласной (ударная гласная рифмы) отмечает Брюсов как одно из главных свойств новой рифмы начала XX века. Это означает, что в формировании созвучия начинает участвовать слово в целом, а то и группа слов (см. обилие составных рифм у раннего Маяковского) взамен прежнего слога. От флексии созвучие движется к основе, к корню. От звука к слову. От низших единиц к высшим. От звуковых ассоциаций к смысловым.

Именно ассоциативную, конструктивную, композиционную роль рифмы признавали многие русские поэты. Рифма — возбудитель ассоциаций, катализатор поэтической мысли.

Хорошо известны многочисленные высказывания Пушкина, посвященные рифме. Рифме посвятил замечательные строки Баратынский:

Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света
Своею ласкою поэта
Ты, рифма, радуешь одна.
Подобно голубю ковчега,
Одна ему, с родного брега,
Живую весть приносишь ты;
Одна с божественным порывом
Миришь его твоим отзывом
И признаешь его мечты.

«Любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому»*, — подтверждает Пушкин.

---

* *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10 томах, т. VII. М.: Изд-во АН СССР, 1965, с. 34.

Огромное место в процессе творчества отводит рифме Маяковский. Когда возникает стихотворение, «первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке»*.

Для Маяковского рифма — важнейший смысловой и композиционный элемент стиха.

У Пастернака рифма — скрещение действительности и стиха. У него «косые картины, летящие ливмя», срываются к рифме; у него «отростки ливня» «кропают с неба свой акростих, пуская в рифму пузыри»; взбешенные рифмы тянутся за глиной. Суть красоты «рвется музыкою стать и вся на рифму просится». «И рифма не вторенье строк» —

> А в рифмах умирает рок,
> И правдой входит в наш мирок
> Миров разноголосица.

Традиция русской поэзии — глубокое уважение к рифме, постоянное подчеркивание ее смысловой функции в стихе.

Для определенных литератур, для определенных периодов можно говорить об особом типе поэтического мышления — рифменном мышлении. Не рифма «приискивается к мысли», не мысль «приискивается» к рифме. Мысль и созвучие возникают в единстве, мысль озвучивается, и осмысливается звук. Мысль свободно располагается в пространстве, пронизанном силовыми лучами рифменных ассоциаций. В рифменном мышлении поэта возникают и порой закрепляются в опыте целой поэзии некие пучки звукосмысловых ассоциаций, которые порой называют «банальными рифмами», вроде: твои — любви, день — тень, младость — радость — сладость.

Принято считать банальные рифмы отрицательным явлением, признаком вырождения рифмы, стертости стиля и т. д.

---

* *Маяковский В.* Как делать стихи? // Собр. соч. в 13 томах, т. 12. М.: Гослитиздат, 1959, с. 100.

В известной мере это правильно. Правильно, если смысловые связи двух созвучных слов однозначны, исчерпаны, лишены развития.

Между тем мы знаем, как по-разному наполнено пространство между *твои — любви* у Пушкина, Лермонтова и у Блока. Ни у одного из них рифма не кажется невыносимой и скучной.

Но не только в этом дело. Само наличие закрепившихся ассоциативных пар или рядов означает существование исторически сложившегося рифменного мышления. «Оригинальность», «необычность» рифмы познается лишь в сравнении с неким установившимся стандартом рифменного мышления. Нет ни одного поэта, который бы не пользовался накопленным запасом рифм.

Это верно почувствовал Маяковский, мастер необычайных рифм: «Не обязательно уснащать стих вычурными аллитерациями и сплошь его небывало зарифмовывать... Можно, например, полурифмовать строки, связать не лезущий в ухо глагол с другим глаголом, чтобы подвести к блестящей громкогромыхающей рифме»*.

Итак, попробуем на основании сказанного выше дать более полное определение рифмы.

Рифма — та точка, где сходятся ритмическое устройство стиха, то есть момент чисто версификационный, с содержательными и ассоциативными моментами поэтического творчества. «Рифма есть комплексный звуковой повтор, несущий организационную функцию в эвфонической, метрической и смысловой композиции стихотворения»**.

Понимание рифмы как «чистого» звукового повтора поверхностно, ибо «рифмовое созвучие составляет частный случай звуковой инструментовки стиха, и только пересечение этих трех характеристик создает рифму, как таковую»***.

---

* *Маяковский В.* Собр. соч. в 13 томах, т. 12, с. 112.

** *Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русской рифмы: (Автореферат). М., 1971, с. 14.

*** *Толстая* С. М. О фонологии рифмы // Труды по знаковым системам. Семиотика. Вып. 2. Тарту, 1965, с. 300.

В истории русской поэзии бывали периоды, когда казалось, что рифма себя исчерпала. Однако вскоре выяснялось, что исчерпывали себя только определенные типы рифм (например, мужские и женские точные рифмы в середине XIX века), но что в языке есть еще не тронутые запасы звуковых соответствий, которые постепенно входили в поэтическую практику (как дактилические рифмы Некрасова или «новая» рифма Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Асеева).

Нужно сказать, что кризисы рифмы всегда сопутствовали кризисам стиха. Рифма сама по себе не способна обновить усталый стих. Она обновляется вместе со стихом, как у Некрасова или Маяковского. И все же нельзя сделать прямолинейного вывода об изменении рифмы пропорционально обновлению стиха. Ломоносовский взгляд на рифму принципиально мало отличается от воззрений Кантемира, хотя они принадлежат к разным системам стихосложения.

История поэзии показывает, что исчерпываются не типы рифм, а системы стиха.

В рифме сложно отражен процесс развития поэзии. Изучать ее можно только в связи с развитием систем русского стиха, как элемент этих систем.

«Стих — это специфически окрашенная система художественной речи, тесно связанная с общеязыковыми закономерностями. Вместе с тем стиховые явления не вытекают механически из свойств национального языка. Присутствуя в нем как возможность, они становятся действительностью лишь в определенном речевом контексте, возникают в результате *соотнесенности* (термин В. Л. Никонова) стихотворных строк. Соотнесенность же реализуется благодаря подобию их внутренней структуры, своеобразной в каждой системе стихосложения»*.

Рифма как элемент стиха целиком формируется из языкового материала. Вся история русской рифмы показывает, как в разные эпохи используется в стихе матери-

---

* *Руднев П. А.* Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. // Теория стиха: Сб. статей. Л.: Наука, 1968, с. 108.

ал языковой системы — ее фонетические и ритмические элементы. Как сначала ограничивается сфера языкового материала при формировании классического стиха и как постепенно огромно расширяется его сфера. Пределы возможностей рифмы ограничены пределами языка.

Все «новшества» современной рифмы издавна наличествуют в языке. Можно сказать, что нового способа рифмовки изобрести нельзя. Рифму можно «выловить» в стихии языка. Рифмотворчество состоит в том, что новый языковый материал вводится в систему стиха, начинает выполнять функции рифмы, и порой это включение неожиданно и необыкновенно обновляет стих.

Языковый материал обновляется или стареет в системе стиха.

Справедливо отмечает Л. И. Тимофеев, что «в стихе нет ни одной особенности, которая в конечном счете не восходила бы к общим нормам языка»*. Однако опыт указывает, что характер рифмы, ее состав, ритмические и акустические особенности изменяются гораздо более явно, чем язык и речь. Можно предполагать, что рифма связана с языком и речью более сложными и непрямыми зависимостями, как вообще и другие явления словесного искусства.

Рифма изменяется в разных направлениях: изменяются ее смысловые и грамматические границы, ее функция в стихе, ее звуковое устройство и пространство. Последние параметры — наиболее явно и определимо.

Здесь тенденцию развития «можно видеть в распространении рифмующегося комплекса все дальше от конца стиха (собственно от ударного рифмующегося слова)»; С. М. Толстая связывает эту тенденцию «с изменением роли ударения в русской поэтической традиции: от слабого динамического (точная "короткая" рифма заударных слогов XVIII — начала XIX века) через сильную экспирацию ("богатая" рифма опорных согласных с конца XIX века) к фразовому ударению современной поэзии ("длинные" рифмы преимущественно на согласных)»**.

---

* *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы, с. 169.

** *Толстая С. М.* О фонологии рифмы, с. 304.

Может быть, сами понятия «эволюция», «развитие» применимы здесь условно. Дело в том, что звуковая основа рифмы состоит из языкового материала, уже данного, и изменяется вместе с ним. Из акустических соответствий, существующих в массе языка, литература данного времени или данного направления лишь «выбирает» определенные типы созвучий. Эволюция рифмы и есть эволюция этого выбора. Созвучия обусловлены свойствами языка. Выбор их обусловлен свойствами литературы.

«Выбор тех или иных типов рифм создает особенности стиля поэтических школ и отдельных поэтов»*.

Поэтому рифменная эволюция не может рассматриваться сама по себе и быть объяснена вне своего литературного применения.

Формулирование «закона» развития рифмы — дело довольно трудное по многим причинам. Во-первых, потому, что рифма связана со многими другими факторами и элементами, например, с ориентацией стиха на фольклор или на литературную традицию, с организацией стиха по классическому и новаторскому типу и т. д.

Во-вторых, трудно установить «данное», временное состояние рифмы, из-за пестроты и разнородности литературной практики каждого времени, из-за «переходности» и «остаточности» многих явлений, разницы в уровне и таланте авторов.

Даже касаясь литературы прошлого, где репутации как бы прочны и давно установились и сложилось представление о ценности и важности для истории литературы того или иного явления, рамки исследования установить довольно трудно, ибо могут быть существенные разночтения в оценках. Момент субъективности здесь неизбежен, каждое время оценивает другие времена по-разному. Лет двадцать тому назад «неважной» казалась, к примеру, поэзия Фета.

И все же состояние литературы в целом и отдельных ее частей верно определить можно лишь с точки зрения вер-

---

* *Кондратов А. М.* Статистика типов русской рифмы // Вопросы языкознания. 1963. № 3.

шинных, ведущих явлений. Иначе процесс расплывается, тонет в мелочах и подробностях, исследователь заходит в тупик.

Чистая статистика здесь бессильна помочь. «Частое» еще не означает «важного», «перспективного», характерного.

Если ученые так или иначе признают эволюцию рифмы, то сами творцы стиха, поэты, отнюдь не всегда осознают этот процесс.

Иные поэты решительно предполагают, что «настоящего развития нет и не нужно» («Анкета», Искандер)*. Или что едва ли в «какой-то степени может идти речь о развитии» («Анкета», Алигер).

Другим, тоже по существу отвергающим поступательное движение рифмы, кажется, что рифма развивается «разнонаправленно»: назад, к классической, и вперед, к ассонансу («Анкета», Куприянов). «В сторону ее расшатывания, разбалтывания, очень облегчающих работу над стихом и превращающих ее в легкое ремесло». И «в сторону углубления рифмы, освежения и укрепления ее» («Анкета», Старшинов).

«Большинство поэтов не ставят для себя "ограничителя" — пользуются рифмами и традиционными и нетрадиционными» («Анкета», Друнина).

Все же большинство поэтов считает, что в звуковом отношении рифма развивается — в «ассонансном направлении»** («Анкета», Наровчатов), «в сторону разработки вариантов созвучий» («Анкета», Снегова).

Или: «развитие современной русской рифмы идет, помоему, в русле поиска, как говорил покойный Прокофьев, "похожих слов" — "рама — рана", "осень — осыпь"» («Анкета», С. Васильев); «видимо, в упоре на совпадение каких-то ударных слогов при несовпадении окончаний» («Анкета», Соболь).

Молодые это явление называют «корневая рифма» — «довольно богатая жила, — пишет Ряшенцев, — на какое-

---

* Об «Анкете» см. ниже, с. 33.

** В наше время неточную рифму все реже называют «ассонансом».

то время может стать одним из заметных продуктов, питающих поэтику ближайшего будущего».

Наконец, и это чрезвычайно важно, у нескольких поэтов мелькает мысль о развитии системы рифм, о взаимосвязанности «созвучий, которые отсчитываются не столько вправо от опорной, сколько влево от нее (напр., «ИРАнскую — ИеРАрхии» — у Вознесенского), с рифмой точной классического типа (рядом в том же стихотворении Вознесенского — «дворником — затворником») — что требует естественного и точного развития всей рифмующейся строки» («Анкета», В. Рождественский).

«Рифма всегда стремится к точности, — пишет Илья Фоняков, — в широком смысле слова. Развитие ее идет от низшей, очевидной, "грубой" точности — к точности более тонкой, высшего порядка».

Развитие рифмы идет «в направлении усложнения стиха, строки, строфы, где рифма перестает быть главной характеристикой инструмента и выполняет лишь подсобную функцию» («Анкета», Шаламов).

Удивительно, что почти со всеми соображениями поэтов нельзя не согласиться. С тем, что из заударного пространства созвучие перекочевывает в предударное и что в стихах соседствуют традиционные и нетрадиционные рифмы. Но в этом разнообразии разнородных и верных определений, видимо, свидетельствующих о сложности происходящего, легко запутаться, если не иметь в виду высказываний о функции рифмы в системе стиха.

Нам уже приходилось говорить о понятии «система стиха»*. Это далеко не то же самое, что система стихосложения, которая предполагает в основном метрическую схему, которой пользуется данная поэзия.

Система стиха — понятие многостороннее. Она включает «генеральную тему» поэзии, основные жанры, лексику, стилистику, версификацию (стихосложение) и, наконец, способ рифмования поэзии определенного времени.

---

* См.: «Парадоксы традиций». — Диалог с В. Кожиновым // Литературная газета, 1976, 2 июня.

«Стих представляет собой целостную стилистическую выразительную систему»*.

Система стиха — то общее, что связывает поэтов в некое единство, именуемое «поэзия такого-то века», «такого-то времени». Понятие это общее, в творчестве каждого автора отраженное по-своему. Творчество отдельного автора является отдельной структурой в системе стиха. Есть системы, где структуры сильно отличаются друг от друга. Это тоже один из признаков системы — разветвленность структур. Есть системы, где признак индивидуальности мало ощутим. Например, в народном, былинном стихе структуры трудно различимы, в них индивидуального меньше, чем общего. В системе же стиха с начала 20-х годов нашего века структуры разветвлены, индивидуальны.

Конечно, труднее всего определить «генеральную тему» данной системы. Но поэзия есть одна из форм художественного познания мира. И в каждое время, в каждый период существует некая «направленность», некая «акцентация» этого познания. Внимание может быть направлено на некие моральные нормативы, на формулирование дидактических «правил жизни», на «исправление нравов», как в нравоучительной поэзии начала XVIII века (Кантемир). Там главный жанр — сатира, ориентация на книжный язык, стихосложение силлабическое, рифма точная женская, преимущественно грамматическая.

«Генеральная тема» державинской школы русской поэзии — величие русской державы, ее военная слава, воплощенные в лице просвещенного правителя. Главные жанры — ода, эпическая поэма, стихосложение — ямбо-хореическое**, рифма мужская и женская, с большим преобладанием грамматических, с небольшим объемом неточных.

Пушкинский период русской поэзии можно определить как тему личности и свободы. Жанры — элегия, по-

---

* *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы, с. 269.

** По подсчетам К. Д. Вишневского (Русская метрика XVIII века // Ученые записки Рязанского и Пензенского пединститутов. Пенза, 1972, с. 123) у Хераскова, Княжнина, Петрова ямбов и хореев — 100%, у Державина — 96% строк.

слание, романтическая поэма; в языке движение в сторону естественной речи «просвещенного» общества, но все же ощутима отделенность языка поэзии от просторечия; стихосложение — развитая силлабо-тоника, с заметной долей трехсложных размеров; рифма — мужская и женская, точная, с нарастающими признаками контрграмматизма.

Некрасовская тема — «тема горя народного». Жанры — песня, поэтическое повествование, поэма о народной жизни; язык — с ориентацией на народную речь; стихосложение — силлабо-тоническое с большой долей трехсложных размеров; рифма — мужская, женская и дактилическая, с установкой на точность, но с некоторой тенденцией к расподоблению неударных гласных (приблизительные рифмы) и согласных в заударном пространстве рифмы.

Остановимся пока на этом. Видимо, ясно, что имеется в виду под системой стиха.

Системы возникают, эволюционируют, разрушаются. Но, несмотря на всю их текучесть, в какой-то момент становления можно уловить и сформулировать главные их признаки. Системы взаимодействуют и сосуществуют. Так из взаимодействия литературного стихосложения с народным образовалась система частушки с ее темой народного быта, с жанрами: сатирическим, любовным и др.; с силлабо-тоникой, преимущественно хореической ориентации, приспособленной к напеву; с постоянными образами; с диалектным составом языка, с рифмами точными и неточными.

Системы возникают и путем эволюционного взаимодействия, и путем «революционным», как возникла система стиха 20-х годов, связанная с творчеством Маяковского и его последователей. Но во всех случаях они возникают «не на голом месте», а в результате развития поэзии как содержания.

Нет ни одной системы, которая не была бы связана с предшествующими и сопутствующими ей.

Как видно уже из краткой характеристики некоторых систем поэзии XVIII—XIX века, каждой из них присущ

особый выбор рифм из необъятного языкового материала. Рифма изменяется вместе с системой стиха, является одной из ее характеристик.

В поэзии, как и в любом ином проявлении духовной жизни человека, с развитием усложняются как содержание, так и элементы формы. Это закон развития. То же происходит и с рифмой, с ее ритмическим, звуковым, грамматическим, функциональным устройством. От низших единиц она продвигается к высшим. Мы еще не знаем конкретного механизма воздействия системы стиха на рифму, но то, что он существует, несомненно. Развитие системы — стимул эволюции рифмы.

Усложняются и системы, и их содержание.

Правда, в искусстве — сложность не характеризует качества.

Сторонники «традиции», осознавая это, пытаются сохранить качество, возвратившись к проверенным поэтическим нормам прошлого, пытаются отказаться от постоянно накапливаемого литературой опыта и повернуть поэзию вспять. Если даже отнестись без предубеждения к таким попыткам, мы не могли бы назвать ни одной удавшейся. Порой в качестве примера выдвигают Есенина. Ниже мы специально будем говорить о Есенине как о выдающемся новаторе в области русского стиха.

Теория о том, что «все уже было», по крайней мере в применении к рифме, терпит крах. Того, что появилось в XIX веке, не было в XVIII. Когда говорят, к примеру, что неточная рифма издавна существует в народной поэзии, хотя бы в народных речениях, загадках и раешнике, и потому поэзия только возвратилась к тому, что издавна бытует в фольклоре, ошибаются и в этом. Существует много типов неточных рифм. И вот те, которые преобладают в народной поэзии, редко употреблялись в 20-е годы, в пору одного из «взлетов» неточной рифмы. Неточная рифма в каждой системе имеет своим непосредственным источником народное творчество ровно настолько, насколько данная система в целом связана с жанрами фольклора.

Традиционалистам же принадлежит теория о «волнообразном» развитии рифмы. Однако утверждение, что

количество неточных в поэзии идет волнами, нуждается в существенных добавлениях и комментариях. Да, число их колеблется волнообразно, но типы развиваются поступательно. И о прямом заимствовании типов неточных из народной поэзии или даже из поэзии 20-х годов в наше время говорить не приходится.

Русский стих стремительно развивался в XX веке, особенно в советской поэзии.

«Процесс перестройки структуры русского стиха непременно должен был затронуть все его стороны, в том числе и закономерности, которые определили в силлаботонике рифменную композицию»*.

Системы в целом реорганизуются и развиваются под влиянием новых идейно-художественных задач. Развиваются путем изменения внутренних связей между элементами, методов их организации или путем включения новых элементов (лексика, ритм, рифмы). Развитие каждого из элементов системы стиха обусловлено развитием всей системы в целом. Развитие каждого отдельного элемента влияет на развитие других элементов. Некоторые элементы системы могут устаревать и оказываться неспособными к развитию, когда исчерпывается их природный материал. Старение элементов стиха ведет к деградации системы. Так произошло с традиционным классическим стихом после Фета и Случевского.

В этих случаях либо вся система заменяется новой (как силлабическое стихосложение было заменено в русской поэзии XVIII века силлабо-тоническим), либо обновляются лишь отдельные элементы, и тогда система, эволюционируя, тоже в конце концов заменяется новой. (Так в начале XX века постепенно возникали новые элементы в структуре поэзии Блока. Рифма играла в них не последнюю роль.)

Понятие системы подвижно. Неразвивающийся стих умирает. Понятие *традиционный стих* поэтому сложно и относительно. Традиционность предполагает преемст-

---

* *Жовтис А. Л.* О способах рифмования в русской поэзии // Вопросы языкознания, 1969, № 2, с. 64.

венность в развитии, а не абсолютное застывание стиха. Эволюция, постепенная замена элементов стиха, их сопряжение со «старой» системой и есть традиция. «Взрыв» элементов стиха, разрыв связей между элементами и их резкая перетасовка, воспринимается как новаторство. Однако, сравнивая отдельные элементы традиционного и новаторского стиха, можно сказать, что и в том и в другом важнейшие элементы претерпели сходные изменения.

Жар — лежал, жизнь — подпишись, убыль — губы, лучший — послушай, за день — присядем, суметь — смерть, слепые — пыли, осени — колесами, обратили — побратимы, этом — эхом и т. д.

Это рифмы из стихов «традиционного» Твардовского.

Широко — молоко, галдел — глядел, жгло — тяжело, лез — лес, устало — встала, полна — она, идет — берет, вдали — могли и т. д.

Это рифмы из «нетрадиционного» Р. Рождественского.

Наличие сходных элементов в разных структурах рифменного стиха позволяет говорить о единой системе русского стиха советского времени. Одна из характерных черт этой системы — широкий диапазон структур. Многими исследователями замечено, что тенденции в развитии отдельных элементов в разных структурах современного стиха сходны. Например, исследователь русского трехударного дольника, говоря о его ритмических тенденциях, констатирует, «что *трехударный дольник в своем промежуточном положении между классическими размерами и акцентным стихом склоняется не к акцентному стиху, а к классическим размерам*»*. В системе современного стиха сливаются разнородные тенденции, «упорядочиваются» крайние расхождения.

Отнюдь не во все эпохи можно говорить о существовании единой системы стиха, если разуметь под системой совокупность тематических, композиционных, лексических, ритмических, звуковых признаков. В начале XIX

---

* *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха: Сб. статей, с. 97.

и в начале XX веков в русской поэзии существовали разные системы стиха. Они взаимодействовали, и это в конечном счете привело к созданию единой системы. Наше время — время стабилизации системы, создававшейся на пороге революции и в 20-е годы сперва путем размежевания систем стиха, позже (30—50-е годы) путем их сближения и соединения в одну систему.

Наличие структуры обязательно предполагает наличие системы. Конечно же, если есть структура стиха Пушкина, Баратынского, Тютчева, то есть если есть сложившееся творчество нескольких поэтов, обладающих сходными чертами в содержании и фактуре поэзии, можно говорить о системе русского классического стиха.

Но бывает и так. Система есть, а структуры еще не сложились. Так обстоит дело в наше время со свободным стихом. Система не осуществилась в структурах и потому еще не является фактом поэзии.

Нелегко определить общую тенденцию в развитии русского стиха.

У нас часто пишут, что с пушкинских времен стих приблизился к просторечию, к разговорному языку. На первый взгляд это так. Но никогда стих не может совпасть с языковой системой. С ней могут сближаться лишь отдельные его элементы. Совпадение системы стиха с системой языка означает смерть стиха, как в некоторых видах верлибра. Всегда есть «зазор» между языком деловой прозы и языком поэзии, между языком бытовых отношений и языком чувств. Едва ли цель развития стиха состоит в преодолении этого «зазора».

В настоящей работе мы рассматриваем рифму как элемент системы стиха. Статистический материал, приведенный здесь, призван подтвердить и подкрепить наблюдения над процессами, происходящими в русской рифме. Объяснить эти процессы иногда нелегко.

Статистика свидетельствует о расширении ритмического материала рифмы от Кантемира до начала XX века. Рифмы Кантемира в основном женские. У Державина 45% рифм мужские. У Лермонтова, Тютчева и Некрасова преобладают мужские рифмы. У Пушкина вовсе нет дак-

тилических рифм. У Некрасова их 7,8%. У Фета, А. Толстого, Случевского, Надсона вновь резко падает число дактилических рифм, чтобы так же резко возрасти у Анненского, Бальмонта, Блока. В XX веке (в дореволюционной поэзии) вдруг в довольно значительном числе появляются неравносложные (до 17% во «Флейте-позвоночнике» Маяковского).

Не менее любопытен процесс развития неточных рифм в поэзии XIX — начала XX века. Неточные рифмы Пушкина — усеченные — составляют всего лишь 1,3% (в стихах 1830—1834 гг.). У зрелого Лермонтова их в два раза больше.

В начале века расширяется репертуар неточных рифм. У Блока в «Снежной маске» их 14%, усеченных — 6%. С Некрасова начинаются замещенные рифмы. Число их неуклонно растет в начале XX века от Хлебникова до Пастернака.

Все эти числовые соотношения, будучи выстроены в ряд, дают любопытную картину развития русской рифмы. Ряд этот ясно свидетельствует об определенных закономерностях в этом развитии. Случайных рифм нет. Изучение соотношений ритмического и звукового состава рифмы может довольно точно указать на время написания стихов, а в спорных случаях и открыть авторство. С другой стороны, по направлению эволюции рифмы можно сделать выводы и даже прогнозы об эволюции системы стиха в целом.

Постарались мы рассмотреть и более сложный процесс, происходящий в русской рифме, — изменение и усложнение ее функции в стихе. С этим процессом мы связываем основные фонетические изменения в рифме.

В последние годы нередко обсуждаются перспективы развития русского стиха и вспыхивают дискуссии между сторонниками «традиционного» рифмованного (где защищаются даже самые нетрадиционные его формы) и сторонниками безрифменного стиха-верлибра.

В этих дискуссиях любопытно, что отправные пункты спорящих сторон оказываются порой сходными. «Традиционалисты» считают, что русский стих не развивается

и что это хорошо. «Верлибристы» — что русский стих не развивается, но что это плохо.

Автор данной книги всегда принадлежал к защитникам рифмованного стиха, впрочем, занимая умеренную позицию. Не следует думать, что верлибр идет от лукавого. В русской поэзии есть великолепные примеры удавшегося свободного стиха. Русский язык по своему ритмическому и звуковому устройству, по богатству лексики и огромным возможностям синтаксиса годится для разных систем версификации.

Наконец (тут можно внять вопиющим голосам «верлибристов»), есть некоторая потребность в свободном стихе, хотя бы в области перевода.

Спор о том, победит или не победит в нашей поэзии свободный стих, кажется бесплодным. Его решит время. Вместе с тем интересно все же узнать, правы ли обе спорящие стороны, что русский стих — система утрясенная и не развивающаяся.

Исследование этого вопроса — задача многообразная и нелегкая. Данная книга касается лишь частности — развития рифмы в русской поэзии.

Рифма является тем удобным «датчиком», по которому можно представить себе и состояние стиха, и движение его, и некоторые перспективы.

Советская поэзия на всем своем протяжении развивалась в системе рифменного стиха. Новаторские ее эксперименты и творчество, ориентированное на традицию, связаны с осмыслением звукового, ритмического и функционального применения рифмы.

О значении рифмы в нашей поэзии писано немало. В разное время ей приписывалась разная роль среди прочих элементов стиха. В конце 1973 — начале 1974 года мною была разослана анкета советским поэтам разных поколений, с различными творческими почерками, где был задан ряд вопросов о рифме, в том числе о ее значении в поэзии. Анкет было более ста. Ответов ровно тридцать*.

---

* Приводимые в тексте книги ответы обозначаются ссылкой «Анкета».

Первый вопрос был: считаете ли Вы рифму важным или второстепенным элементом стиха?

Важным, важнейшим, первостепенным, необходимым — безоговорочно отвечают двадцать два поэта. «Русского стихосложения», — уточняет С. Наровчатов.

Покойный С. Васильев ставит рифму в стихе после мысли — «первой, а потом уже все остальное — эпитет, метафору и т. д.».

Однако «плохие стихи хорошими рифмами не спасешь», — резонно замечает Евг. Евтушенко.

А. Межиров ответил так: «Старые исследователи литературы считали ритм более «благородным» (употреблялось именно это слово) и важным элементом стиха. Такое суждение представляется мне ошибочным. Вообще весьма нежелательно разделять стих на элементы. Слишком все в нем связано. Если бы стих можно было разъять на составные части, я ответил бы, что рифма является важным его элементом. Но разъять нельзя. Иначе все сведется к буриме».

Точку зрения, противоположную безоговорочным сторонникам рифмы, предельно кратко сформулировал Е. Винокуров: «Рифма может быть и не быть».

«Рифма — вроде пуговиц, — иронизирует А. Марков, — чем дешевле материал, тем они ярче, бросче».

Фазиль Искандер, тоже склонный к иронии, на сей раз изъясняется почти серьезно: «Рифма — созвучие. Стихотворение, построенное по правилам созвучия, должно иметь рифму, иначе нарушается закон игры. Следовательно, рифма настолько важна, насколько во всякой игре важно соблюдать ее правила. Ни больше, ни меньше».

Второй вопрос: каковы, по Вашему мнению, перспективы русского безрифменного стиха: белого? свободного?

«Жалкие», — кратко заявляет Ст. Куняев. К этой точке зрения с большей или меньшей категоричностью присоединяются двадцать поэтов. Но и тут есть некоторые вариации. Иные поэты просто лично не принимают свободный стих и потому не обсуждают его перспективы.

Многие же как-то объясняют судьбу безрифменных форм в России. С. Наровчатов: «Пока в них нет серьезной

заинтересованности (в белом стихе и свободном) ни у читателей, ни у поэтов. Видимо, нужен какой-то большой пример постоянного использования белого и свободного стиха. Либо крупный поэт, либо целое поколение, либо поэт и поколение вместе должны приучить читателя к этим формам. И не эпизодическими свершениями, а постоянными».

Есть группа поэтов, которая подходит к вопросу о безрифменном стихе с некоторой раздумчивой осторожностью.

Любопытен в этом отношении ответ А. Межирова: «Белый стих (преимущественно пятистопный ямб), одна из исконных форм русской поэзии, существует много лет и будет существовать, а развиваться будет что-то другое. Как может развиваться белый стих «Моцарта и Сальери»? Приблизительно то же самое можно сказать о свободном стихе, хотя что-то мешает его существованию и русской поэзии. Нередко он звучит как перевод (может быть, свободный стих является привилегий силлабики, но это слишком темная догадка). И все же стихи можно писать как угодно. Это главное. В русской литературе есть замечательные произведения, написанные свободным стихом. Они существуют немало лет и будут существовать, но не развиваться».

В конце анкеты — просьба прислать стихи, посвященные рифме. Приведу, ввиду краткости и простоты, четверостишие Николая Глазкова:

> Зачем нужны стихи? Кому какая польза
> От ритма, рифм и прочих пустяков?
> — А вы попробуйте запомнить столько прозы,
> Сколько на память знаете стихов!

Настоящая работа не претендует на то, чтобы заполнить все пробелы, о которых справедливо писал Брюсов, предлагая целую программу изучения рифмы.

Наша главная задача — показать значение рифмы в стихе, ее внутреннюю необходимость в русском стихе XIX века и настоящего времени, ее чуткость как элемента

стиха, ее организующую силу в определенном типе поэтического мышления — мышления рифменного.

В этой книге рассматривается рифма с XVIII века до 70-х годов XX века.

Факты доказывают, что процесс развития русской рифмы не остановился. Русская рифма развивается. Еще далеко не исчерпаны резервы ее языкового материала. Она еще является живым и действенным элементом русского стиха, характерной чертой его сегодняшнего состояния. Значит ли это, что Пушкин в принципе ошибался, предсказывая отказ от рифмы? Возможно, что и нет. Можно предполагать, что в будущем русская поэзия придет к свободному стиху. Слабые ростки его в нынешней поэзии разовьются, и новые гении найдут новый подход к языковой стихии, организуя ее по новым, еще не найденным принципам. Такой материал в языке мы чувствуем, читая хотя бы «Слово о полку Игореве». Свободный стих состоится лишь тогда, когда возникнет его национальная форма. Создателем его может быть только гений. Нынешние образцы верлибра еще не обеспечены потенциалом таланта. Свободный стих в переводе чаще всего терпит крах. Нет еще оригинального подхода к свободному стиху. Видимо, не настало для этого время. Русская рифма будет одним из определяющих факторов конструкции стиха до тех пор, пока в живом языке сможет черпать материал для своего обновления.

1. ТИПЫ И НЕКОТОРЫЕ ЗВУКОВЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ РУССКОЙ РИФМЫ

Справедливо сетуют стиховеды на неудачи в классификации рифм. Причина, видимо, в том, что мы живем в эпоху, когда коренным образом меняются представления о стихе и его отдельных элементах.

Рифмы XIX века сравнительно легко было классифицировать, споры возникали лишь о деталях. Основной массой рифм были точные. Созвучие — заударным. Неточные, допускаемые классическим каноном, однотипны (усечение j в женской рифме: волны — полный), другие — редки и случайны. Не предпринимались попытки разобраться в типах рифм народной литературы. Достаточно было констатировать, что рифмы по акустическому принципу делятся на точные, приблизительные (с нетождественными заударными гласными) и неточные, неупотребительные в литературе. Ритмически рифмы делились на мужские, женские, дактилические и гипердактилические. С точки зрения полноты созвучия — глубокие, богатые, бедные, одногласные (любви — мои). В. Брюсов, правда, отмечает недостаточность такой классификации точных рифм. Что уж говорить о неточных! Автор книги «Звуковая организация стиха и проблемы рифмы» Б. Гончаров целый раздел называет — «Недостатки существующей классификации», впрочем, не пытаясь эти недостатки исправить. Основная беда в том, что «существующей классификации» нет вовсе.

«Историческая изменчивость рифмы сама по себе чрезвычайно затрудняет создание типологии для совокупностей типа "рифма XX века" или, тем более, "русская рифма", — справедливо замечает Ю. Минералов, — ибо подобная типология должна отражать "некоторый генеральный закон", вывести который "для продолжающей развиваться системы" чрезвычайно затруднительно по той простой причине, что неизвестен со всей достоверностью результат, конец развития; неизвестно, какие явления произойдут в будущем»*.

* *Минералов Ю. И.* Фонологическое тождество в русском языке и типология русской рифмы // Ученые записки Тартуского университета, вып. 396. Тарту, 1976, с. 55.

1. ТОЧНЫЕ РИФМЫ

В данной книге не предлагаются новые деления точных рифм. Однако это не значит, что точная рифма есть нечто раз и навсегда данное. Для каждой системы стиха характерны свои типы как неточных, так и точных.

Сторонники «традиционной» рифмы сами не замечают, что пользуются совсем иными, чем в XIX или в начале XX века, рифмами, и не только в плане лексики, но и в плане их устроения и функционирования.

К примеру, за сто лет в 4—5 раз выросло количество женских рифм с совпадающими опорными согласными. Современные точные рифмы, как правило, — контрграмматические. Заметным явлением последние два-три десятилетия стала паронимия, о которой речь впереди.

В русской поэзии, включая и наше время, точные рифмы численно преобладают. Только у отдельных поэтов, в отдельных произведениях они составляли меньше половины (Маяковский, Есенин, Асеев, Сельвинский, Кирсанов, Кульчицкий, Вознесенский).

В наши дни на сто рифменных пар 75—80 — точные. Это близко к «естественному» соотношению созвучий, рассыпанных в литературной речи.

Можно с уверенностью сказать, что пропорция точных и неточных не является единственным и даже главным определителем способа рифмования. Внутри одного способа рифмования отношение это весьма варьируется.

2. ПРОСТЫЕ НЕТОЧНЫЕ РИФМЫ

С неточной рифмой в нашем литературоведении связано много трудностей. Во-первых, неясно ее происхождение, во-вторых, ее определение, в-третьих, ее классификация.

В. Холшевников в «Основах стиховедения» пишет: «В XVIII веке и в пушкинский период все гласные в стихах — и ударные и заударные — произносились одинаково отчетливо. С начала XIX века постепенно исчезают оканье и другие особенности торжественного произноше-

ния, но отчетливость произношения заударных гласных сохраняется. Естественно, что сохраняется и точная рифма. При ясной артикуляции заударных гласных звуки "а" и "ы", например, настолько отличались друг от друга, что не образовывали созвучия.

С середины XIX века неотчетливое произношение заударных гласных начинает проникать в стихи. Такое произношение сделало возможным появление неточных рифм»*.

Правильно изображая тенденцию русского произношения, В. Холшевников выводит из нее историю неточной рифмы. А как быть с рифмой в народной поэзии? Или это другая неточная рифма? Сформировалась ли она только с середины XIX века? В чем состоит различие между литературной и народной рифмой?

Видно, история и теория русской рифмы еще недостаточно разработаны.

В. Холшевников в той же работе упоминает ассонансы («рифмы, в которых гласные созвучны, но согласные более или менее различны»), диссонансы, неравносложные, усеченные рифмы.

В «Технике стиха» Г. Шенгели неточная рифма тоже называется ассонансом. Шенгели разделяет ассонансы по степени точности созвучия: если звуковые совпадения распространяются «влево от ударного слога, на большее по возможности число звуков» — это будет ассонанс начальный. Есть еще ассонансы начально-конечные, урезанные (с недостающими звуками в конце) и составные**.

Такая классификация мало что дает. Нас интересует именно несовпадение звуков, его закономерности, его эволюция.

Не проясняется вопрос о неточной рифме и в учебнике Л. В. Щепиловой «Введение в литературоведение» (1968).

---

* *Холшевников В.* Основы стиховедения. Л.: Изд-во ЛГУ, 1962, с. 137.

** См.: *Шенгели Г.* Техника стиха, с. 260.

Там сказано: «Неточной рифмой, или ассонансом, называется такая, которая основывается на приблизительном подобии звуков (в основном гласных) в клаузулах»*.

Мы уже знаем, что — в основном на приблизительном подобии согласных.

Тщетные поиски не приблизительных, а точных определений и принципов классификации, которые помогут изучить неточную рифму, приводят нас к классическому руду В. Жирмунского — «Рифма, ее история и теория».

Там неточная рифма тоже рассматривается как отклонение от нормы, но дается краткая систематизация по фонетическому признаку.

«I. Рифмы на различные согласные; 2. Рифмы с различными ударными гласными; 3. Рифмы, различные по числу слогов; 4. Рифмы с различным расположением ударения»**.

Сам принцип кажется верным. Но типы 2, 3 и 4 сравнительно редко встречаются в поэзии. (Их именуют диссонансами или консонансами, неравносложными и разноударными рифмами.)

Остается констатация факта: неточные — рифмы на различные согласные.

Суть всех приведенных высказываний состоит в том, что о неточной рифме судят с позиций точной. Взгляд на рифму установился вместе с классическим русским стихом XVIII—XIX веков. И до сих пор неточная рифма воспринимается как порча точной, как нарушение правил. Констатацией этого факта обычно ограничиваются: неточная — как бы испорченная точная.

Думаю, что давно уже пора изучить закономерности этой «порчи», то есть закономерности фонетических условий, создающих созвучие, способное выполнять функцию рифмы в стихе.

---

* Щепилова Л. В. Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 1968. с. 223.

** Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. Пг.: Прибой, 1923, с. 188.

До начала 20-х годов нашего века достаточно было различать три типа неточности:

а) усечение — с усечением, выпадением, убавлением, утратой конечной или интервокальной согласной;

б) замещение — с замещением, заменой конечной или интервокальной согласной;

в) перемещение — с перемещением, перебросом, метатезой согласной из одной позиции в другую.

На изучении рифменного репертуара 20—30-х годов основана предложенная М. Л. Гаспаровым классификация неточных рифм*. Для последующих годов она оказывается неполной. Во-первых, исследователь исходит из возможности только единственного соотношения согласных в каждой позиции; во-вторых, не включает в классификацию рифмы с перемещением (метатезой), явлением довольно частым в современной системе рифм. Бóльшую часть рифм, рассмотренных Гаспаровым, можно назвать простыми неточными.

а) Усеченные рифмы

> С конечным усечением: сто — пустой (усеч. j), глаза — назаД — мужские; волны — полный (усеч. j), люди — будеТ — женские; тйнисты — блондинистый (усеч. j), шекспирову — репетировал — дактилические.

Женские рифмы с усечением j были первыми дозволенными литературным каноном XVIII—XIX века неточными рифмами. Ими пользовалась поэзия и в пору Маяковского, нередки они и в наши дни.

По аналогии с женскими в начале нашего века стали появляться мужские и дактилические рифмы с усечением j (Анненский, Белый). Это самая начальная стадия неточной рифмы. Более новыми являются

---

* Здесь и ниже я ссылаюсь с любезного разрешения автора на рукопись статей М. Л. Гаспарова «К анализу русской неточной рифмы» и «Второй кризис русской рифмы».

усечения в группе конечных согласных: простор — торТ, тот — тоРт, ворс — вёрсТ, тост — тоЛст — мужск.; голос — полосТЬ, почек — очеРк — женск.; вымолоть — жимолоСть — дактил.

Усеченные были «главными» неточными рифмами во время первого взлета неточной рифмы (начало 10-х — конец 20-х годов). Свое первенство удерживают они вплоть до 50-х годов. И лишь в последние два десятилетия резко сдают свои позиции.

Число рифм с конечными усечениями за пятьдесят лет сократилось в рифменном репертуаре более чем вдвое. В 20-е годы у Маяковского, Есенина, Тихонова, Асеева, в 30-е — у Светлова, Смелякова, Твардовского среди неточных рифм более 50% были усеченные.

В 60-е годы у Наровчатова, Евтушенко, Винокурова, Вознесенского, Казаковой — их не более одной десятой.

Особенно резко падало число усеченных мужских у поэтов старшего поколения (Асеев, Тихонов, Сельвинский, Луговской, Кирсанов, Прокофьев). Пастернак, Заболоцкий, Саянов, Грибачев, Рыленков, Твардовский в 50-е годы полностью отказываются от них.

Неоднократно высказывалось мнение, что мужские рифмы как бы компенсируют неточность других рифм в современной строфе, поэтому неточных мужских всегда относительно меньше. Число их является своеобразным показателем интенсивности рифменного эксперимента. У Тарковского, к примеру, этот показатель равен нулю.

«Дни поэзии» с 1960 по 1977 годы свидетельствуют некоторый рост в употреблении конечных усечений. Связано это, однако, не с возвратом к «устаревшему вкусу», а скорей со становлением нового способа рифмования.

С внутренним (интервокальным) усечением:

в первой предконечной позиции: дети — столетЬе, отбудем — орудЬем (усеч. j), какао — скакаЛо, веки — веТки, озерах — зерНах — женск.; влезаючи — заячЬи

(усеч. j), солоно — холоДно, хутора — муторНа — дактил.;

во второй предконечной позиции: таранями — старанЬями (усеч. j), папиросочки — тросТочки — дактил.

Рифмы этого вида встречаются в народной поэзии. Не там ли подслушал их Блок (карЛики — сухарики)? С 20-х годов число их постепенно увеличивалось за счет двух обстоятельств. Во-первых, рифмы с усечением j («почти» точные по звучанию) прочно вошли в творчество поэтов, ориентировавшихся на традиционную рифму. Пастернак (недоверЬем — терем, смятенЬи — ступени, осенним — опасенЬем), а за ним и другие поэты вводили этот вид рифм, как бы расширяя вольности классического канона. Во-вторых, число внутренних усечений росло по мере продвижения созвучий влево — от окончания в глубь слова.

б) Замещенные рифмы. Созвучные и несозвучные согласные

С конечным замещением: пустой — ПростоР, браТ — браТЬ (замещ. твердой — мягкой согласных), стоН — пустоМ, гороХ — огороД — мужск.; веткой — редкоМ, покореН — кореНЬ (тверд. — мягк.), гореМ — покореН, товариЩ — вариТ — женск.; баловеНЬ — опаловеЙ, вывезеМ — вывязаН, штопориК — застопориВ — дактил.;

с замещением в группе согласных: мокР — ДамокЛ, тресК — месТ, тоРг — тоЛк, аКт — аЛЬт — мужск.; вересК — бересТ, кобаЛЬт — б боРт, парламеНт — покамеСт — женск.

Замещение — более позднее массовое явление в литературной рифме, чем усечение. Первое их применение у Державина и у Некрасова. Рифмы с конечным замещением прочно входят в репертуар современной поэзии, хотя несколько уступают по значению следующему, весьма продуктивному, виду.

С внутренним (интервокальным) замещением:

в первой предконечной позиции — глагоЛим — гоЛым (замещ. мягк. — тверд.), вопроСы — роЗы, сроКом — строГом, рогаТы — прогаЛы — женск.; об ОсиПе — волосиКи, бéреГа — дереВа, утиЦа — кнутиКа — дактил.;

то же в группе согласных — деревЬя — деревНя, кроМка — короНка, гаЛсом — баРсом, пеРсы — пьеКсы, залиВчик — зениТчик — женск.; доблееТи — проблесКи, вскоросТи — поросЛи — дактил.;

во второй предконечной позиции — навыВорот — выПорот, послоВица — поклоНится, оЛово — оНого, раКами — раНами; то же в группе согласных — красКою — лязГаю, лифчика — тиПчика, бесТии — небесНее — дактил.

Рифмы этого вида порой называют «провисающими» (Наровчатов). По устройству они наиболее соответствуют общей тенденции неточной рифмы за последние пятьдесят лет — продвижение созвучия от окончания к основе слова и замене усечения замещением.

Крутой взлет «провисающих» — одно из ярких свидетельств резкого изменения способа рифмования в 50—60-е годы. В основном это — женские рифмы, потому о них и пойдет речь.

У Маяковского, Асеева, Есенина, Пастернака, Тихонова, Сельвинского, Багрицкого, Кирсанова, Мартынова (20—30-е годы) женские с внутренним замещением играли небольшую роль. У Ахматовой они единичны. Слабо развиты они и у поэтов формирования начала 30-х годов, и у предвоенного поэтического поколения.

В общей массе рифм «провисающие» занимали не больше 5%. Исключение — Заболоцкий. Его неточные рифмы (в период «Столбцов») — на треть женские с внутренним замещением.

С рифменного «взрыва» 50-х годов происходит массовое вхождение замещенных «провисающих» в обиход поэзии.

У Евтушенко, Вознесенского, Казаковой, Окуджавы и многих других число их возрастает до 20% (среди не-

точных). У Винокурова, Кушнера, Шкляревского, Леоновича — их около половины (с нарастанием к 70-м годам). Истинный чемпион этого вида рифм — Винокуров. В его «Путешествиях» (1978) их три четверти от всех неточных.

Затрагивает этот процесс и поэтов всех старших поколений. У Асеева, Сельвинского, Антокольского число названных рифм к 60-м годам вырастает в два раза. Еще заметнее рост у «военного поколения» (Слуцкий, Наровчатов, Межиров, Луконин, Левитанский).

Удивительна рифменная эволюция в стихах Твардовского. Рифмы «Теркина» еще вполне в русле 30-х годов. Способ рифмования заметно меняется в поэме «За далью — даль» и поздней лирике.

«Дни поэзии» (1960—1970—1977) дают довольно стабильную среднюю «провисающих» — около 20% от числа неточных, может быть, с небольшой тенденцией к спаду, что можно объяснить «утрясением» нового способа рифмования.

Типы неточных в наше время сильно отличаются от типов, господствовавших в 20-е годы, даже в нынешних «резких» рядах, где процент неточных приближается к параметрам рифм Маяковского.

Видимо, рифменная традиция — понятие не менее сложное, чем традиция на более высоких уровнях литературных сопоставлений.

Чем объяснить замену усечений замещениями? Может быть — общим стремлением русской поэзии сохранить полноту звучания рифмы, ее звонкость?

Это предположение как будто не согласуется с наблюдением М. Гаспарова, что «ощутимость неточной» в усечении меньше, чем в замещении. И, напротив, согласуется с предложением С. М. Толстой оценивать степень точности рифмы по количеству совпадающих дифференциальных признаков фонем, входящих в рифменную пару*. Если взять две рифменные пары «пблоГ — поло» (усеч.)

---

* См.: *Толстая С. М.* О фонологии рифмы.

и «пологГ — пóлоТ» (замещ.), то количество совпадающих дифференциальных признаков во втором случае будет больше, поскольку фонема (К) в усечении соотносится с нулем, а в замещении — с фонемой (Т), с которой имеет ряд совпадающих признаков.

Можно, таким образом, предположить, что преобладание замещений отражает стремление современной рифмы к полноте звучания. Действительно, некоторые виды замещенных являются «почти точными» (стаРец — стаВец — народн., эпоХЕ — опоКе — Ваншенкин, изБ — брызГ — Дубровина) и в рифменных рядах, тяготеющих к точности, как бы расширением «классического» канона.

Что же касается предложения С. М. Толстой об оценке точности рифмы путем сравнения фонем, входящих в созвучие, то при всей своей теоретической обоснованности, оно применимо лишь в тех случаях, когда рифмующиеся пары состоят из равного количества слогов. Ведь если в созвучии соотносятся фонемы, то в рифме соотносятся слова, а иногда и группы слов, поскольку переменная рифма не имеет фиксированной границы перед ударением, а порой неравносложна и за ударением.

Некоторые поэты (Винокуров, Ваншенкин, Кушнер) охотнее пользуются в своих замещениях определенной группой звуковых соответствий. На наш слух рифма «стуЖи — уШи» (Винокуров) звучит «точнее», чем «дóВод — оПыт» (Слуцкий). Происходит это оттого, что фонемы (Ш) — (Ж) — совпадают почти по всем фонемным признакам (кроме глухости — звонкости), а (В) — (П) относятся к разным группам согласных, и совпадающих признаков у них недостаточно, чтобы удержать созвучие.

Фонемы первого типа относятся к созвучным (эквивалентным — по терминологии Исаченко), второго типа — к несозвучным. Несозвучные сами по себе рифменного созвучия не образуют и нуждаются в компенсации за ударением или перед ударением, как мы и видим в рифме Слуцкого «дóвоД — опыТ» (несозвучные В — П компенсированы конечным совпадением Т — Т).

Явление компенсации широко представлено в современной рифме.

Рано еще говорить о сравнительной оценке качества рифменных созвучий в целом, но вполне возможно определить характер соотношений отдельных звуков в тех простых видах неточных рифм, где происходит замещение в интервокальном или конечном положении. Это очень обширная и определяющая группа современных рифм. Возможно, наше изложение поможет поэтам более сознательно отнестись к механизму замещения.

Как и большинство современных исследователей рифмы, мы исходим из соотношения согласных, полагая, что они, по свойствам русского языка, составляют основу созвучия. Мы уже упоминали о созвучных и несозвучных согласных. Что же это такое?

Р. Якобсон открыл, что рифмуют не звуки, а фонемы.

«Фонема — обобщенный символ определенной вариационной зоны, колебания в пределах которой не отражаются на понимании произнесенного. "Фонема" означает совокупность существенных признаков и служит как бы идеальным эталоном, контролирующим звуковое разнообразие и варьирование речи»*. Фонемы, как известно, обладают рядом различительных (дифференциальных) признаков**. Достаточно совпадения части этих признаков, чтобы стало возможно рифменное созвучие. Чем меньше совпадающих признаков фонемы, тем отдаленнее, тем «хуже» созвучие.

Согласные фонемы различаются:

1) по месту образования; 2) по способу образования; 3) по участию голоса и шума; 4) по твердости и мягкости; В) по глухости и звонкости.

---

* *Виноградов В. А.* Консонантизм и вокализм русского языка. М.: Изд-во МГУ, 1971, с. 21.

** *Дифференциальный признак* — элемент звука речи, мельчайший (предельный) компонент фонемы, которая может, таким образом, представляться как «связка» или пучок различительных признаков и определяется на основании ряда их бинарных противопоставлений (*Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1969, с. 355).

Признаки эти, очевидно, неравноценны.

Фонема (П) совпадает с фонемой (Б) по всем признакам, кроме глухости — звонкости (П — глухая, Б — звонкая). Такое различие создает рифму «почти» точную: окоПы — осоБы.

Фонемы (П) и (Т) различаются по месту образования (губная и переднеязычная). ОкоПе — осоТе — тоже воспринимается как рифменное созвучие, хотя и более отдаленное.

Мы исходим из того, что первые три признака создают различия фонем более существенные, чем два последние. Можно обозначить различие фонем по трем первым признакам, как 2 условные единицы; по двум последним, как 1.

Фонемы, различающиеся на 1—2 условные единицы, созвучны. Различия на три и более единиц на наш слух созвучия не удерживают.

(П) и (Г) различаются на 3 условные единицы (место образования — 2, глухость — звонкость — 1). ОкоПы — ноГи — едва ли можно считать в наше время рифменным созвучием. Еще меньше — окоПы — роЗы, где (П) и (З) отличаются на 4 единицы (место образования, способ образования).

Таким образом, можно выделить несколько групп созвучных, которые фактически и употребляются в народной и литературной рифме без компенсации.

Не вдаваясь в лишние подробности, отметим ряды созвучных. Это, прежде всего, пары твердых и мягких согласных: (Т) — (Т'), (К) — (К'), (С) — (С'), (Ш) — (Щ) и т. д. (ГлуБи — гуБы, попиЛ'и — пиЛы.)

При всей близости твердых и мягких, современная поэзия, стараясь сохранить «материю гласных», сравнительно редко прибегает к таким замещениям. Из трех пар рифм «откоС'е — роСы», «откосы — росы» и «откоСы — роЗы» современный поэт охотнее возьмет второй и третий варианты, чем первый.

Замещения глухих — звонких, пожалуй, наиболее употребительны: (П) — (Б), (Т) — (Д), (К) — (Г), (С) — (З), (Ш) — (Ж), (Ф) — (В).

Примеров множество: у боГа — глубоКо (Винокуров), изгиБах — лиПах (Кушнер), стрекоЗы — коСы (Сухов), нароДа — налеТа (Ваншенкин).

Именно эти рифмы в первую очередь входят в обновленный «классический» канон.

Хорошо отзываются друг другу смычные (П) — (Т) — (К) (глухие) и (Б) — (Д) — (Г) (звонкие).

Соответствующие два ряда фрикативных: (Ф) — (С) — (Ш) — (Х) (глухие) и (В) — (З) — (Ж) (звонкие).

(Х) не имеет звонкого аналога, но хорошо и часто сочетается с (К). Эквивалентны (Б) — (В) и (Б) — (М).

Весьма продуктивны замещения сонорных: $\frac{\text{(М) — (Н)}}{\text{(Л) — (Р)}}$

Мягкие варианты сонорных часто сочетаются с (J) и (В)* (России — сини — силе — красивы).

Вопрос об эволюции замещений почти не изучен.

По имеющимся данным основные интервокальные замещения в загадках и частушках — внутри сонорных (поЛЕ — гоРе, вороНы — хороМы), а также (J) с (Л) и (Н), (В) — (Л).

В литературной рифме (20—60-е годы) самыми многочисленными оказываются замещения глухих — звонких, на втором месте — внутри сонорных. Замещения глухих — звонких превышают число таких же замещений в женской рифме народной поэзии в 5—6 раз.

Является ли это следствием изменения морфологии рифмы или связано с другими причинами, неизвестно.

Если можно выразить степень сходства отдельных согласных, то для звуковых комплексов рифмующихся слов это представляет ряд трудностей. Во-первых, потому что рифма — феномен художественный и не является лишь «повтором акустически тождественных отрезков, а воспринимается на фоне целого ряда условностей, меняющихся в ходе развития каждого национального стихосло-

---

* Эти фонемы иногда обозначают термином «глайды» — ни гласные, ни согласные. Близость (В) к гласному (У) наглядна в рифме: литавр — траур.

жения»*. Во-вторых, в современной рифме (в отличие от классической) трудно установить зону созвучия, ибо «рифма часто сливается с аллитерацией и взаимодействует одновременно с несколькими фоническими рядами (в собственном стихе, в рифмующихся стихах и даже в нерифмующихся, обычно смежных, стихах)»**.

Пока в общей оценке качества рифмы (в частности, ее точности) можно полагаться лишь на слух поэта или на вкус поэтической школы.

Да и важны ли для поэзии в конечном счете другие оценки?

С. М. Толстая определяет тенденцию рифмы для нашего времени как «снижение полноты и усиление точности», так как в «неполной рифме, обремененной консонантными вставками, прерывающими последовательность связанных фонем, высокая точность является необходимой компенсацией прерывности рифмы и условием удержания созвучия»***.

О современной рифме мы знаем, что ударная гласная и опорная согласная не являются границей; что ее созвучные комплексы базируются не на тождестве, а на сходстве.

Максимально точной и полной рифмой логично считать омонимическую.

«Минимум» созвучия воспринимается нашим слухом в зависимости от ряда условий и на фоне ряда условностей. Константой в этом «минимуме» является ударная (образующая) гласная. Необходимый комплекс согласных располагается по обе ее стороны.

В открытых мужских рифмах совпадение предударных (опорных) согласных — условность, отмеченная уже Кантемиром (поРа — двоРА). Необязательность этого совпадения для сохранения созвучия наглядна в рифмах: боА — па-де-труА, твоИ — любвИ.

---

* *Исаченко А. В.* Рифма и слово. To appear in Russian Poetics, ed. by Tomas Eckmann and Dean S. Worth (Peter de Ridder press Netherlands), с. 11.

** *Толстая С. М.* О фонологии рифмы, с. 303.

*** Там же, с. 304.

«Минимум» для открытых мужских — совпадение ударных гласных (одногласные рифмы).

Для закрытых мужских и открытых женских обязательно еще и совпадение одной согласной (то есть либо совпадение заударных согласных, либо «компенсация» в опорных): дОМ — сОМ — сОнМ, дОМ — сОН, КОм — КОт — КОрт; сАНи — дивАНы, тОКи — нОГу, РАти — РАны.

Из примеров видно, что созвучие образуется не только тождественными, но и эквивалентными согласными: Н — М, К — Г.

В остальных случаях минимальное число идентичных или эквивалентных звуков, необходимых для удержания созвучия, как предполагается, — три, включая ударную гласную: снЕГоМ — бЕГоМ, калЕКаМ — свЕТоМ, АТоМ — кАТаН; гОЛоДа — зОЛоТа — вОРоТа, ВОРота — гОВоРа, вОРоТа — гРОхоТа; пОЧВа — ВорОЧается, мЕСТо — ТелЕСное и т. д.

Впрочем, такие «минимальные» созвучия сравнительно редки и звуковое наполнение рифм у большинства поэтов намного выше нижнего предела.

В) Рифмы с перемещением

С перемещением («перебросом») одной согласной:

из конечного положения — пеРс — пРесс, коРт — кРот, наСт — Сад — мужск.; сожалений — преступлеНЬе (иj — jи), викиНг — пи́кНик — женск.;

из интервокальных положений — карете — смеРти, стеРжень — стРежень — женск.; воРотами — подпеРтыми, венЧика — вениЧка — дактил.

Из этого вида рифм перемещение «гласная + j — j + гласная» (ранниЙ — старанЬе) употребляется поэтами «строгой» рифмы, как почти точная. Заметно их родство с неравносложными Маяковского: сброСили — поСле, хлеБца — нелеПица.

С перемещением (метатезой) двух согласных:

в группе конечных — ПеТР — поРТ, флоКС — воСК — мужск.; выплеСК — трипleКС — женск.;

из конечного в интервокальное — уТР — беРуТ — мужск.; дуМаЛ — дуЛаМ, каТеР — каРТе — женск.; выпиЛиТ — выпяТиЛ — дактил.;

в группе интервокальных — поняТНо — лейтенаНТа, чиСТо — случиТСя — женск.; высеЛКи — высеКЛи, горизоНТами — озоТНыми — дактил.;

из интервокального в интервокальное — хоЛеРа — гоРеЛа, наКаТе — аТаКе, НаМи — ПиросМаНи — женск.; пяТиЛись — пяЛиТесь, ЛоГова — ГоЛого — дактил.;

через два слога — МолоТ — ТолоМ, каВалеРы — коРолеВы — женск.; ВиТязеВ — выВезеТ — дактил.

Вероятно, возможна другая, более подробная, классификация перемещенных рифм. Пока можно ограничиться и предложенной здесь.

Любопытно, что перемещенные рифмы уже выходят за рамки заударного созвучия. Мы вынуждены были, нарушая стройность классификации, включать в сферу созвучия предударную, опорную согласную, иначе нам пришлось бы объяснять рифму «вечеР — речи» как усеченную (усеч. Р), «катеР — каРте» — как дважды усеченную.

Последнее соображение приводит к мысли, что некоторые процессы в современной рифме уже не являются «чисто» заударными, что существуют рифмы переходных видов. С ними мы вскоре встретимся.

3. СЛОЖНЫЕ («СМЕШАННЫЕ») НЕТОЧНЫЕ, НЕРАВНОСЛОЖНЫЕ, ДИССОНАНСЫ, РАЗНОУДАРНЫЕ

а) Сложные неточные («смешанные»)

К сложным рифмам мы относим такие пары, где происходит два или больше одновременных усечения, замещения или перемещения в разных сочетаниях. М. Л. Гаспаров включает в свою классификацию некоторые виды сложных, исходя из того, что в каждом положении (ко-

нечном или интервокальных) может быть только по одному названному явлению. То есть в мужских может быть только одно усечение или замещение (метатеза не учитывается). На самом деле это не так. В сложных рифмах может быть столько сочетаний, сколько согласных входит в их заударное созвучие (плюс опорная!). Число вариантов, следовательно, довольно велико.

Изложенная здесь систематизация сложных рифм отнюдь не исчерпывает всего их разнообразия. Они мало изучены и, вероятно, впервые выделены в самостоятельный тип и обрели хотя бы условное название.

> С двойным усечением: струна — наСТ, пэр — перСТ — мужск.; сера — сероСТЬ, горсТка — горскоМ — женск.; присТаНЬю — актрисою, благовеСТ — в Благове, начисто — кулачестВоМ — дактил.
>
> С двойным замещением: циКЛ — циТР, боДР — боЛТ, блеСК — БудапеШТ — мужск.; убиТыЙ — обиДеЛ, парижаНиН — поража/Й/еТ, моЗГа — оСПа, поВесТЬ — по/Й/исК — женск.; оСеНи — оЗиМи, гоЛоСе — гоРеЧи, паЛЬцаМи — панЦыРи, паСТою — паЧКаю — дактил.
>
> С двойным перемещением: оСТР — СоРТ (переброс С, метатеза ТР — РТ), ЛаСТ — СТаЛ — мужск.; СеКТа — повеСТКа, НаРТам — РаТНом, головаСТиК — наваКСиТ — женск.; МиЛоСтив — СТиМулов — дактил.

Возможны рифмы с тройным усечением (пеРсТеНЬ — пьесе) или с тройным замещением (Вознесенский: лоЖНыХ — лоЖКоЙ; — ЖНХ — ШКИ). Однако рифмы с «чистыми» удвоениями и утроениями встречаются реже, чем смешанные, где согласные взаимодействуют в разных сочетаниях.

> Усечение и замещение: пуЛьс — КуРсК (усеч. К., замещ. — Л — Р), маРТ — маК, воПЛЬ — рывоК — мужск.; похоЖа — покоШеН, каса/Й/ясь — заВисТЬ, проЖеЛть — лоШадь, преступленЬе — пле-

Мя, закоНчеН — захочеТ — женск.; еХало — зеРКало, роЩами — пороСШими, жиМолосТЬ — риНулась — дактил.

Усечение и перемещение: каРсТ — прикРас (усеч. Т, перемещ. Р), шнаПС — веСна, алебаСТР — баРС — мужск.; паНТам — пяТНа, выПуСК — ВыКСу, новоЛуНЬе — посягНуЛи — женск.; дВоРНики — РоВики — дактил.

Замещение и перемещение: виНТ — риТМ (замещ. М — Н, перемещ. Т), Газ — басК (замещ. Г — К, перемещ. К) — мужск.; катастрофой — тоРфоМ (замещ. И — М, перемещ. Р), всаЖеН — саМ Же, отраДНо — раНТа, фуГаСа — лаСКа — женск.; ВеТочка — ДеВочка, сеРа/Й/я — сеВеРа — дактил.

Можно привести и тройные комбинации: накаЗан — в каЖДоМ (два замещ., одно усеч.), МорозоВу — розВаЛЬНи (два усеч., одно перемещ.), НеЧеГо — жеНЩиНа (два замещ., одно перемещ.), нарзаНа — назаВТРа.

Дальнейшая детализация мало что дает для классификации «смешанных» и для понимания их устройства. Внимательный читатель заметил, что подразделения их во многом условны и многие факторы устройства являются переходными.

Во-первых, наблюдается «переход» созвучия из заударного пространства слова в предударное. Этот переход вынуждает нас отказаться от традиционных представлений о заударной рифме, как она определялась от Кантемира до Шенгели.

В другом смысле переходность состоит в том, что в современной рифме усечение, замещение и перемещение происходят не изолированно друг от друга, а переходят одно в другое.

Часто трудно трактовать рифму с позиций заударного созвучия или с точки зрения простой неточной. Так, рифма «текут — пункт» может рассматриваться как усечение К (конечное усечение в группе согласных) или как перемещение К, усечение Н и замещение Т — П. Таких примеров множество.

Можно констатировать, что пока еще не найден универсальный подход к классификации сложных неточных рифм.

Впрочем, для современного способа рифмования достаточно знать, что такие рифмы существуют.

Именно сложные являются новыми рифмами в полном смысле этого слова. Система стиха советской поэзии впервые достаточно объемно включает их в свой рифменный репертуар.

Заметно постоянное нарастание числа новых рифм с 20-х по 70-е годы. Они развиваются рядом с «провисающими» (процесс, видимо, параллельный) и вместе с ними участвуют в оттеснении рифм с конечным усечением.

Новые рифмы пришли вместе с творчеством Маяковского (у которого, впрочем, занимают не больше одной десятой неточных).

Дальнейшее их вхождение в обиход поэзии связано с именами Асеева, Сельвинского, Цветаевой, Антокольского, Кирсанова. Они медленно развиваются до рифменного «взрыва».

У Евтушенко или Казаковой, к примеру, они уже составляют около трети неточных рифм.

«Дни поэзии» с 1960 по 1977 год показывают их рост от 15 до 20% (от числа неточных).

Вместе с «провисающими» число новых вдвое превышает количество рифм с конечным усечением, подавляюще преобладавших в 20-е годы.

Наибольшие возможности для всех вариантов неточности дают «длинные» дактилические рифмы. И действительно, процент неточных возрастает от мужских к дактилическим.

Новый подъем дактилических пришел с неточными рифмами Маяковского (во «Флейте-позвоночнике» — 30%). С тех пор число их стало признаком «резкого» ряда. Много дактилических у Есенина («Пугачев»), у Асеева, Сельвинского, позже в рядах новых рифм Вознесенского и Евтушенко.

Дактилические обычно соседствуют в «резких» рядах с неравносложными.

б) Неравносложные

С выпадением заударных гласных: в сочетании клаузул

мужск. и женск. — рубль — убЫль, драть — драИть, горсть — скорОсть;

мужск. и дактил. — литр — литЕрА, астр — пастОрА;

женск. и дактил. — подошва — дешЕво, гáза — пакгаУза;

женск. и гипердактил. — глянца — кланЯЕтся, ворвань — собОрОванИе;

дактил. и гипердактил. — окрика — окОрока.

Данный вид неравносложных ввел в поэзию Маяковский. Суть их устройства в том, что сохраняется «костяк» согласных и выпадают неударные (редуцированные) гласные.

Подобные «почти» точные неравносложные — наиболее ранний вид, утвердившийся в русской поэзии XX века. В неравносложных возможны все три способа соотношений согласных, то есть сочетание неравносложности с неточностью:

усечение — ворс — хворОсТ (усеч. Т);

замещение — отроК — отОроПЬ (замещ. К — П');

перемещение — хоЛСТ — апоСТОЛУ (перемещ. Л — СТ).

Менее характерны для начала 20-х годов неравносложные второго вида — с выпадением слога.

С выпадением внутренних слогов:

мужск. — женск. — слон — сло/МА/н, билет — беле/ЙЕ/т, слепец — пе/РЕ/ц;

мужск. — дактил. — выть — вы/ЛОМИ/ть;

женск. — дактил. — вызвал — вызво/ЛИ/л, кошек — око/Лы/шек;

женск. — гипердактил. — грека — гре́/ЧНЕВИ/ка;

дактил. — гипердактил. — распутица — пута/ЙЕ/тся, выплата — выплю/НУ/та (Маяковский).

С выпадением конечных слогов:

одного — поверх — поверх/НОСТЬ/;

двух — занос — занос/ЧИВОСТЬ/, папахи — попахи/ВАЯ/;

трех — по крови — покрови/ТЕЛЬСТВОВАТЬ/(Сельвинский).

Возможны различные вариации обоих видов неравносложных:

одновременное выпадение конечного и внутреннего слогов — ровни — паниров/АН/ны/Е/, пост — по/ГО/ст/АМ/;

усечения и замещения — власть — влаЖ/НО/сть, леГЧе — леКЦ/ИЯ/, куЩи — скуШа/ЙТЕ/;

перемещения — ТаБуН — БуНТ/ов/ (Есенин).

Маяковский широко пользуется неравносложными составными: вошел к вам — шелковым, под окна — подогнано, начертано — на черта она.

Неравносложные вошли в поэзию, с новыми метрическими формами, основанными на счете ударений, а не слогов (тонический стих — дольник, ударник, тактовик).

Второй вид неравносложных если не был впервые применен, то, во всяком случае, утвержден Есениным поры его рифменного эксперимента (почва — вороча/ЕТСЯ/ в «Пугачеве»).

Позже с ними экспериментировал Сельвинский (мяса — с ума со/ЙТИ/), Кирсанов, всегда увлекавшийся лабораторией стиха, в наше время — Вознесенский.

Как уже было сказано, неравносложные — частое составное «резкого» ряда.

У Маяковского (во «Флейте») они составляют — 17%, у Есенина (в «Пугачеве») — 14%, в стихах Кульчицкого — 6%, у Вознесенского (в «Ахиллесовом сердце») — 10% от общего числа рифм.

В наши дни неравносложные в «средних» рядах употребляются не часто, но принципиально возможны: тонкая — девчонкой (Баруздин), время — премию (Львов), ношу — хорошая (Мартынов) и т. д.

В общей массе рифм сейчас они не превышают сотой доли.

Впрочем, в некоторых прогнозах им пророчат большое будущее.

в) Диссонансы*

Рифмы с несовпадающими ударными (образующими) гласными:

мужские — дОм — дЫм, стАн — стОн, нОс — нАс;
женские — вЫсшим — вАшим, тЕрта — стАрта, мИмо — мАма, кОшка — кАшка;
дактилические — кАнуло — кИнуло, цОкало — пИкколо, бЕленький — мИленький;
гипердактилические — прОволока — нАволока, вЕдомости — вИдимости, рАдующий — вЕдающий.

А. Квятковский приводит диссонансы из народной поэзии (беленький — миленький) и из Симеона Полоцкого (цАрствоваше — нарОдствоваше). По-видимому, можно говорить о двух уровнях диссонансов — морфемном и лексическом.

Диссонансы могут быть осложнены соотношениями согласных:

усечением — в ладУ — молодОЙ;
замещением — брЮКи — брАГа; шАПка — шуТКа;
перемещением — вАКСа — вОСКа.

Становой хребет русского рифменного созвучия — согласные. В русском языке основную информативную функцию несут они. Согласные многочисленнее, варианты их сочетаний разнообразнее, каждый вариант, следовательно, фиксирует более определенное значение. Связь звукового устройства рифмы с информативностью согласных несомненна и сама по себе говорит о заложенном в акустике рифмы смысловом значении.

Однако и гласные (менее изученные) имеют свое назначение и отнюдь не нейтральны в русской рифме. Это прежде всего относится к ударной (образующей) гласной.

В принципе (как отмечают филологи) тождество гласных встречается в рифме реже, чем тождество согласных. Но совпадение ударных гласных является одной из констант русской рифмы. Как и все другие константы, она условна (допускается, например, сопоставление фонем

---

* Иногда их именуют консонансами.

/И/ — /Ы/ в точной рифме типа «ближе — лыжи»). И все же правило совпадения образующих не нарушалось в русской литературе с XVIII века.

Диссонансы являются как бы нарушением этого правила.

При рассмотрении диссонансных рифм бросается в глаза, что все они — паронимы (слОво — слЕва — слАва — у Маяковского).

Как разъясняет А. В. Исаченко, возможность рифмовки слов с переменной ударной гласной возникла лишь в «поэтике словесной рифмы» с ее тяготением к паронимии.

С диссонансами экспериментировали Хлебников, Маяковский, Сельвинский, Кирсанов, Зенкевич. Позже других — Антокольский.

Число диссонансов в общей массе рифм, находящихся в обращении, невелико, но они прочно входят в современный способ рифмования и в некоторых «резких» рядах заметны (Евтушенко: превелИкий — привилЕгий, похУже — по кОже, работЯга — ради бОга).

г) Разноударные

Разноударные тоже как бы не соответствуют по устройству константам литературной рифмы, где фиксировано положение созвучного комплекса по отношению к ударению.

В народной рифме разноударные существуют внутри текста, связанного с напевом или с особым способом произнесения:

Ваня, Ваня, ВанЮшА,
Твоя неверная душА.

Здесь обязательно для удержания созвучия дополнительное ударение. Связь с напевом и возникающее дополнительное ударение порой вызывали сомнение в реальности этого вида рифм в литературе.

Однако дополнительные ударения возникают и во многих составных дактилических рифмах XX века: хмАрью съЕл — зАмысЕл (Есенин), в пЯткИ душА — подкИдышА (Кирсанов), занЕсенА — за нАс онА (Кульчицкий).

Иная природа у второго вида разноударных — разноударных, возникших на фоне словесной рифмы. С этим видом экспериментировали поэты 20-х годов (Зенкевич — лЯскать — ласкАть, потерЯв — тЕтерев, Осени — осенИ). И здесь явна паронимическая природа разноударных нового вида.

В наши годы разноударные — редкие гости в стихе: Наровчатов — Я — епАрхиЯ (1-й тип), Слуцкий — образа — образы (2-й тип).

4. ПОНЯТИЕ О СЛОВЕСНОЙ РИФМЕ

а) Предударные рифмы (Тип рифм или способ рифмования?)

Раскладывая по полкам современные типы и виды рифм, мы наталкиваемся на созвучия, которые не подходят ни под одну из наших рубрик: РАСЧЕтлива — РАСЧЕсочку, ПАРню — ПАпу, ПОКАЯнья — ПО-КУЛАцки (Евтушенко), Ухают — Увалень, ПОчте — ПОни, ОФИЦИАльны — официантки, МЕсяц — МЕлочи (Р. Рождественский).

Мы усматривали в некоторых видах рифм разные степени разрушения заударного созвучия и разную степень компенсации в предударном пространстве. В приведенных рифмах заударные части полностью несозвучны, они состоят из сплошной предударной компенсации.

Видимо, для подхода к подобным рифмам нужны какие-то новые представления и хотя бы новое название.

Такое название предложено: предударные рифмы.

Говоря о предударной рифме, Ю. И. Минералов справедливо объясняет ее появление не «исчезновением каких-либо внешних языковых невозможностей», а «изменениями в системе условностей, исповедывавшейся современным художественным сознанием»*.

Рифма уже не укладывается в определение, «ударные гласные одинаковы или соответственны, а все последую-

* *Минералов Ю. И.* Фонологическое тождество в русском языке и типология русской рифмы, с. 59.

щие звуки до конца слова звучат приблизительно одинаково и следуют в одном и том же порядке в обоих словах».

Весьма проницательный В. Брюсов уже в самом начале 20-х годов определяет рифму как созвучие слов, «в которых достаточное число сходно звучащих элементов»*. Он же один из первых формулирует закономерность в звуковой эволюции рифмы — продвижение созвучия влево, от окончания к глубине слова, и даже предлагает термин «полурифмы» для слов с предударными созвучиями (УБитый — УБогий). Воздадим должное его проницательности, ибо в его пору предударная рифма находилась в зачаточном состоянии.

В наше время она — законный элемент современного способа рифмования.

Современная предударная рифма сохраняет константу русской заударной рифмы — совпадение ударных (образующих) гласных.

Что же касается «достаточного числа сходно звучащих элементов» (Брюсов), то пока насчет этого числа единства взглядов нет.

Как мы предполагаем, одна из констант современной рифмы — необходимость тождества или эквивалентности двух согласных. На современный слух рифменное созвучие удерживается в комплексах, состоящих, как правило, из ударной гласной и двух согласных, независимо от положения ударения.

Ю. Минералов предлагает классифицировать рифмы согласно расположению созвучных комплексов по отношению к ударению:

> тип «чисто-предударный» (фонемный комплекс слева от ударения) — ЗАДУмав — ЗАДУшит;
>
> «чисто-заударный» (комплекс справа от ударения) — шагАМИ — слезАМИ;
>
> «предударно-заударный», или «синтетический» (комплекс по обе стороны от ударения) — ПРЕдСТАВИЛСЯ — ПРЕСТАВИЛСЯ.

---

* *Брюсов В.* О рифме // Собр. соч. в 7 томах, т. 6, с. 549.

Эти три типа, будучи расположены в другом порядке — заударный, синтетический, предударный, — отражают схему исторической последовательности звукового развития рифмы: продвижение созвучия влево от окончания слова.

Деление, предлагаемое Ю. Минераловым, наносит удар по традиционным представлениям о точной и неточной рифме. «Как известно, существует в большой степени априорное представление, что основное типологическое отличие новой рифмы от классической — в дальнейшем развитии заударной неточности, — пишет он. — Однако новая рифма может типологически противопоставляться классической не только в силу своей большей неточности (она может быть и точна), но в силу особенностей позиции созвучия»*.

Многие одногласные (с ними сейчас экспериментируют поэты) и мужские с открытым слогом можно трактовать как предударные, поскольку все соотношения согласных происходят в них до ударения: оСНаЩеНА — оСВеЩеНА, дуШа — миШурА, ВиДнЫ — ВоДЫ, со ЛБА — хЛеБА, ДРоВА — ТРаВА.

Наличие одногласных и мужских с несозвучными замещениями (КОсть — КОж, По ТОЙ — ПоТОп — Сельвинский) свидетельствует, что предударные появились не на голом месте, а в результате естественной эволюции. Некоторые виды предударных были уже элементами прежних способов рифмования.

Речь идет сейчас не только о смене мест созвучия по отношению к ударению, но, главным образом, о смене точки зрения на грамматические единицы созвучия.

В заударной рифме созвучие рассматривается как звуковые отношения суффиксов и окончаний — на уровне слога; в «синтетической» и предударной (бытует даже название «корневая» рифма) — как звуковые отношения на уровне слова.

Развитие предударных может обозначить следующий, пока еще лишь намечающийся, этап рифменного творче-

---

* *Минералов Ю. И.* Современная предударная рифма и проблема рифменной эволюции в русском стихе: (Автореферат). Тарту, 1975, с. 17.

ства, который очертить еще трудно. Возможно, что развитие предударных будет означать новое звуковое устроение стиха на уровне группы слов или строки, то есть отмену рифмы в традиционном понимании, стирание граней между «рифмой» и «нерифмой».

На нашем этапе массовой стала заударно-предударная рифма.

«Чисто-предударная» еще непривычна для нашего слуха, недаром Н. Калитин, разбирая современные «новые» рифмы, принимает в основном «синтетические» рифмы (звенели — Венере, оркестра — кокетства, поезда — боязно — Р. Рождественского), называя многие предударные «демонстративно неточными», «режущими слух и в контексте и вне контекста»*.

Ю. Минералов в своем исследовании предударных рифм предлагает их классификацию, используя в ней традиционные подразделения, но только в «зеркальном» отражении. Видимо, такая классификация мало что дает для понимания ритмического устройства предударной рифмы, ибо она вовсе не является «зеркальным отражением» традиционной рифмы, поскольку начальный предел созвучия невозможно фиксировать (оСТРоТОЙ — СТРОЙконТОра). Удобнее рассматривать предударные как «логическое» развитие русской рифмы и применять к ним прежние метрические подразделения с пометкой «предударная».

Таким образом, можно выделить обычные группы:

мужские — ПоМОчь — ПоМОст, КоЛеСИт — КеРоСИн;

женские — РеЗВЯтся — РаЗВЯзно;

дактилические — ХРоМаТИчески — КаРаНТИнная;

неравносложные — КРИка — крыльями.

Как уже отмечалось, предударные созвучия могут быть точные (КаРаСЕй — КоРСЕт), с усечением (КаРаСЕй — КоСЕть), с замещением (КаРаСЕй — ПоЛыСЕнье), с перемещением (КаРаСИ — КоСаРи).

---

* *Калитин Н.* Слово и время. М.: Советский писатель, 1967, с. 335.

«Несомненно, — пишет Ю. Минералов, — что сегодняшняя предударная рифма реально живет в особой системе, резко отличной от системы классического стиха и в некоторых чертах отличной от стиха начала XX века»*.

Эту систему мы называем словесная рифма (термин Исаченко).

«Чисто-предударные» являются крайне «левой» частью современного способа рифмования, принадлежностью «резких» рядов и предметом эксперимента. Возможности «чистого» типа ограничены обилием сходных окончаний в языке и невозможностью избежать повторения одних и тех же или эквивалентных звуков перед ударением и за ним. Впрочем, возможности эти, видимо, далеко не исчерпаны. Может быть, действительно, предударным принадлежит будущее. Зависит это от многих факторов, в частности, от того, как пойдет метрическое развитие русского стиха.

Созвучия предударных комплексов более индивидуальны, более единичны, чем звуковые совпадения за ударением. Рифма, выигрывая в новизне, оригинальности звучания, «далековатости» слов, ассоциативном напряжении, теряет смысловое пространство, «накопленность» ассоциаций, множественность, вариантность, «культурный слой».

Поэтому (на данном этапе) предударными пользуются поэты, для которых акцент «авторства» иногда важней, чем акцент содержательности. Именно «встроенность» в ряды наиболее парадоксальные придает и предударным оттенок парадоксальности.

Рассмотренные в системе современного стиха как часть способа рифмования, они могут быть восприняты как результат естественного развития русской рифмы. Есть возможность для «привыкания» к ним и спокойного изучения.

б) Рифма на уровне слова

Выше неоднократно говорилось о рифме на уровне слова, или словесной рифме. Что имелось в виду?

---

* *Минералов Ю. И.* Современная предударная рифма и проблема рифменной эволюции в русском стихе: (Автореферат), с. 27.

Современный исследователь стиха В. С. Баевский отмечает, что «процесс развития рифмы состоит не в том, что одни способы рифмования начисто заменяются другими. Новое возникало и утверждалось наряду со старым, несколько оттесняя, но никогда не вытесняя его. Таким образом, сегодня в нашей поэзии сосуществуют наиболее традиционные точные рифмы — грамматические и антиграмматические, простые и составные — всевозможные неточные (неравносложные, усеченные, ассонансы), рифмы глубокие, наконец, консонантные»*.

Действительно ли главной чертой современного способа рифмования является эклектизм? Или разные типы рифм объединяются в способ рифмования на основе структурного сходства?

Обычно не проводится четкая граница между понятиями «тип рифмы» и «способ рифмования».

Между тем эволюция рифмы состоит в том, что одни способы рифмования начисто заменяются другими, пользуясь наличными в языке типами рифменных созвучий. Именно способ рифмования объединяет в некое единство поэтов данного времени, весьма разнообразно пользующихся арсеналами рифм. Внутри способа рифмования преобразуются и типы рифм, в самых разнообразных типах обнаруживается некая общность, некие сходные свойства.

Словесная рифма — не новый тип русской рифмы (как, к примеру, предударные), а способ рифмования, соответствующий современной системе русского стиха.

В рифме много неясного. Не говоря уже о таинственности механизма ее воздействия, много загадочного в ее эволюции.

Б. Томашевский предполагал, что рифма развивается в зависимости от фонетических изменений в языке и от способа произнесения стиха.

В. Жирмунский выдвигал долго пользовавшуюся признанием теорию волнообразного развития рифмы, смены

---

* *Баевский В. С.* Стих русской советской поэзии. Смоленский пединститут, 1973, с. 94.

периодов «канонической» (точной) рифмы периодами «неканонической», смены периодов канонизации и деканонизации.

Р. Якобсон на материале XIX века рассматривал эволюцию рифмы как процесс ее деграмматизации. Однако, как верно заметил С. Наровчатов, уже в народной поэзии неточная рифма — аграмматическая. Да и сейчас рифма дошла уже до тех пределов деграмматизации, когда «все рифмуется со всем». И любопытно, что на новом уровне рифмы происходит как бы новая ее «грамматизация», ввиду иного способа словесных сопоставлений (разбудишь — забудешь, выйдешь — увидишь, красть — пасть — у Вознесенского). А рифменные ряды продолжают изменяться.

Выше уже высказано соображение, что рифма, как и другие элементы систем стиха, развивается от простого к сложному, от простых единиц к сложным. Созвучие суффиксов постепенно вытесняется созвучием основ, единицы морфемные заменяются единицами лексическими. Рифма от уровня слога развивается до уровня слова, становится словесной рифмой.

Способ рифмования советской поэзии после 50-х годов характеризуется переходом к словесной рифме.

Массовость словесной рифмы подтверждена поэтической практикой и констатирована исследователями рифмы.

Типы рифм разбросаны в языке, как элементы системы Менделеева в земной коре. В системе стиха они предстают как соединения, простые или сложные.

Отдельные словесные рифмы встречаются в народной поэзии (Софья — сохнет), в поэзии издавна присутствовали рифмы омонимические, поглощающие (рога — порога), позже пришли рифмы тавтологические, диссонансы, разноударные и другие типы, которые мы характеризовали как рифмы словесные. Только сейчас эти типы сведены в единую систему рифмования и стали определяющими.

Итак, мы придерживаемся теории стадиального, многостороннего развития способа рифмования.

М. Л. Гаспаров рассматривает историю русской рифмы как смену периодов стабилизации и периодов кризиса.

В целом эту схему можно принять. Однако можно поспорить с ее конкретным приложением.

М. Л. Гаспаров называет временем поиска (отказ от нормы) период поэзии от Державина до Лермонтова, а следующие 60 лет (1840—1900) — периодом стабилизации. Это не соответствует фактам. После Державина происходит стабилизация рифмы, связанная с творчеством Пушкина, Баратынского и других поэтов. Следующий период — период поиска — связан с идеями позднего Пушкина и с творчеством Лермонтова. «Вершинная» стадия поиска — Некрасов, с другой стороны — А. К. Толстой, узаконивший приблизительную рифму. Таким образом, новый период стабилизации происходит с конца 60-х годов до конца 90-х, когда начинается первый рифменный поиск символистов (Анненский, Блок, Брюсов, Белый). Этот поиск подготавливает новый взлет рифменного творчества начала 10-х — середины 20-х годов (Хлебников, Маяковский, Асеев, Пастернак, Сельвинский). Новая стабилизация продолжается до самого конца 30-х годов. Подготовка следующего рифменного «взрыва» связана с творчеством военного поколения (Кульчицкий, Слуцкий, Наровчатов и др.). Взлет рифменного творчества происходит в конце 50-х годов. («Рифма шестидесятого года» — ходячий в то время термин.) С начала 70-х годов наступает современный период стабилизации.

Поиск середины прошлого века был связан со становлением дактилической рифмы (Некрасов). «Взрыв» десятых годов с массовым вхождением в поэзию неточной рифмы. Последний взлет с утверждением «словесного» способа рифмования.

Каждый из периодов продолжается примерно 20±5 лет, следовательно, на полный цикл, когда коренным образом меняется способ рифмования, уходит 50—70 лет.

В наши дни русская рифма надолго определилась как словесная. Какую звуковую форму примет она в ходе развития, предсказать трудно.

II. РИФМА В МАЛЫХ ЖАНРАХ ФОЛЬКЛОРА

«Наш народ столь склонен к рифмам, что и в простых присловицах, не стихами сложенных, часто, не знаю по какой влекущей к ним врожденной приятности, слух любит ими наслаждаться», — писал В. Тредиаковский*.

Академик Шахматов полагал, что в обращении находятся тысяч триста русских поговорок и пословиц. Половина из них — рифмованные. Если присоединить сюда загадки, прибаутки, присловья, число рифм, рассыпанных в речевых жанрах народной поэзии, окажется весьма значительным.

Так называемые «малые жанры» фольклора можно рассматривать как определенную поэтическую систему, у которой есть свои тематические, языковые, структурные и, наконец, рифменные особенности.

Каждая поэтическая система, в том числе и система малых жанров народной поэзии — пословицы, поговорки, присловья, загадки, — производит свой отбор рифм из стихии языка, где обильно рассыпаны созвучные окончания слов. Такие созвучия есть в любом языке, но это не означает, что они станут рифмами. Древние греки пренебрегли созвучиями, создавая свой стих. С другой стороны, нельзя считать рифму обязательным признаком стихосложения. Как уже говорилось, она возникла до стихосложения или, во всяком случае, независимо от него как признак поэтической речи, ее ассоциативного, психологического, композиционного ряда**.

Трудно сказать, когда именно сформировались малые жанры русского фольклора в том виде, в каком мы их знаем сейчас. Не будем решать вопроса о том, раньше или позже нерифмованных былин и песен явились они в поэ-

---

* *Тредиаковский В.* Избр. соч. М.—Л.: Советский писатель, 1963, с. 409.

** «Русская рифма появилась прежде, чем возникла русская книжная поэзия, и зародилась она в различных областях... В частности, мы знаем, насколько распространены рифмы в поговорках, в пословицах, в присловьях» (*Томашевский Б.* Стилистика и стихосложение. Л.: Учпедгиз, 1959, с. 419).

зии. Сами рифмы свидетельствуют о давности. Преобладание мужских говорит о возникновении их до силлабической поэзии с ее женскими рифмами.

Обилие неточных рифм особого типа доказывает, что рифмованные речения возникли без прямого влияния ранних систем литературного стихосложения, где неточные рифмы — исключение. Рифма в малых жанрах наиболее соответствует языковому сознанию русского народа. Правила ее — вольные, слух — ее единственный критерий.

Эта «натуральная» русская рифма поражает своим разнообразием. Нет ни одного класса рифм, встречающихся в нашей поэзии, которому не было бы соответствий в малых жанрах. В них вырабатывались основные закономерности звуковых сочетаний русский рифмы. Литература лишь по-особому отбирала наличные созвучия, по-своему их сочетала и лишь позже по-своему преобразовывала эти закономерности.

«История литературы (добавим: с точки зрения языкового ее материала. — Д. С.) состоит в том, что поэты канонизируют и вводят в нее те новые формы, которые давно были достоянием поэтического языкового мышления»*.

Закономерности «натуральной», «природной» рифмы поэтому могут быть точкой отсчета при изучении эволюции рифмы в русской поэзии.

Попробуем кратко описать «природную» рифму.

1. ТОЧНАЯ РИФМА

Точные рифмы преобладают в малых жанрах. Они ничем принципиально не отличаются от точных рифм книжной поэзии.

Вот примеры.

Мужские рифмы:

Что сожнЕМ, то и сожрЕМ.

---

* *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919, с. 26.

ХлопОТ полон рОТ.

Тот мудРЕН, у кого карман ядРЕН.

Верть, вЕРТЬ. Черепочку смЕРТЬ!

Сквозь потоЛОК кишку провоЛОК.

Боярин шуту РАД, да с ним не ходит в РЯД.

Быть тому тАК, коли пометил дьЯК.

Какие смелые сочетания словесных форм! Любой поэт позавидует такому разнообразию и полноте звука.

Мы привели примеры мужской рифмы с закрытым слогом. К ним же относим и так называемые «*смягченные*» — рифмы на J.

Всякой ЕреМЕЙ про себя разуМЕЙ.

...не сохой, не боронОЙ —
чертовой бородОЙ.

Мужских рифм на открытый слог меньше, как, впрочем, вообще в русской поэзии.

Блины пекЛА, да с двора стекЛА.

В моей короБЬИ — завелись вороБЬИ,

Коровушка пеСТРА,
Титечка воСТРА,
Желвак на боКУ,
Хороша к молоКУ.

Было ремеСЛо, да хмелем зароСЛО.

Особенностью народной поэзии является сравнительно частое употребление мужских рифм, где совпадает од-

на лишь ударная гласная, — *одногласных*. В литературе эти рифмы считались малозвучными и изгонялись до самого последнего времени. Думаю, что напрасно. Их слышит народ и любят дети.

Строго говоря, их нужно тоже отнести к числу точных рифм*.

Били ФомУ за Еремину винУ.

БлагословИ, да головы не сломИ.

ВраньЕ не введешь в добрО (о — о).

Когда нет рабА, сам поезжай по дровА.

Без рублЯ — без умА (а — а).

Взвыла мошнА, да пошлА.

Убью я волА, сволоку со дворА...

Точных женских рифм тоже достаточно в народной поэзии. Веселое удовольствие выписывать их из пословиц, поговорок и загадок.

У кого кОЛОС, у того и гОЛОС.

Без денег везде худЕНЕК.

Берут завИДКИ на чужие пожИТКИ.

Был в лЕСЕ, а стал здЕСЯ.

Всяко лихо спОРО: не минует скОРО.

---

* М. Л. Гаспаров считает совпадение опорных обязательным признаком мужской рифмы Наличие одногласных, которые никак не могут быть исключены из числа мужских рифм, означает желательность, но необязательность совпадения опорных даже в открытых мужских рифмах.

СтУЖИ да нУЖИ — нет их хУЖЕ.

Пыль да кОПОТЬ, а нечего лОПАТЬ.

Изба елОВА, да сердце здорОВО.

Основа
СоснОВА,
Уток соломенный.

Красный кОЧЕТ
Дыру тОЧИТ.

Брошу в плАМЕНЬ — будет как камень.

Дактилические окончания стихов преобладают в эпической народной поэзии, в исторических песнях, в плачах и других жанрах фольклора. Однако они редко оперены созвучием.

Трехсложность клаузулы нерифмованного народного стиха и вообще статистическая трехсложность русской речи не приводят к господству дактилических рифм в малых жанрах. Видимо, законы языкового ритма по-своему преобразуются в поэтической речи. Впрочем, в малых жанрах не редкость точные дактилические рифмы:

Были бы побрякУНЧИКИ, будут и поплясУНЧИКИ.

Седни курица — и та фУРИТСЯ.

Было врЕМЕЧКО, что ела кура сЕМЕЧКО.

Затвердила сорока ЯКОВА одно про всЯКОГО.

Какова двОРНИЦА, такова и гОРНИЦА.

Гипердактилические рифмы в литературе не часты. Редки они и в фольклоре.

Ни одного сЕЧЕНОГО, ни одного мЕЧЕНОГО.

На службу не напрАШИВАЙСЯ, от службы не отпрАШИВАЙСЯ.

2. НЕТОЧНЫЕ РИФМЫ

а. Усеченные рифмы

В классической поэзии дозволено усечение конечного Й в женских рифмах (типа: волны — полныЙ). В начале XX века усечению стали подвергаться и смягченные мужские рифмы (вроде: серебре — нетопырей — у Белого). Отсюда один шаг до усечения других конечных согласных: будеТ — люди, гониТ — кони, вышеЛ — повыше (Блок).

Все эти типы усечений издавна хорошо известны народной поэзии. Усечения конечного j:

Шапочка БормотаЙ
Из лоскутьев собрата.

Шли бечевой, а хлеба ничего.

Живет детинка, а жив мякинкоЙ.

Не до обедни, когда много бреднеЙ.

Есть сердце, да закрыто дверцей.

Усечения других конечных согласных:

На железном мосту
Коковяки растуТ (мужск. усеч. т).

Погоди в капусте, как припустяТ (женск. усеч. т).

Коко с сокоМ (женск, усеч. м).

Жаль Насти, а парня изнапастиТ (женск. усеч. т).

Золото не в золото, не побывав под молотоМ (дактил. усеч. м).

С НестероМ шестеро (дактил. усеч. м).

Не хитро жить издеваючиСь — хитро жить измогаючи (дактил. усеч. с).

Часто выпадают Т и М, слабо звучащие в конце слова.

В рифмованной народной речи попадаются усечения в *группах* конечных согласных.

Вот тебе раз, другой бабушка дасТ.

Золотой мост на семь веРст.

Стоит воЛк, опаленный бок.

Расчеркаю я черкас, никому его не скласТЬ.

В женской рифме, а порой и в дактилической, есть еще один тип усечения — усечение на стыке заударных слогов, нередкое в «натуральной» рифме.

Крыт светом, обнесен ветРом.

Не все доЛжно, что можно.

На дубу на вязе
Два бога увязЛи.

Пришел царь КóСмач,
Говорит: «Бог помочь».

В дактилических:

Наша горНица с богом спорится.

Церковка

Соловейкова,
Сама гЛадка,
Будто ягодка.

6. Замещенные рифмы

Название для этого типа неточных рифм может показаться не слишком удачным. Все же оно передает суть дела.

Как мы увидим, народный слух предписывает замещениям определенные правила.

Простейший тип *замещения,* весьма распространенный в мужских и женских рифмах и редкий в дактилических, — замещение конечных согласных.

В «натуральной» рифме заметны замещения твердых и мягких конечных:

АмиНЬ, да не ходи одиН (н' — н).
Погоди дуТЬ, как дадуТ (т' — т).
Лежит бруС во всю РуСЬ (с — с').

Во втором случае и аналогичных с ним может быть сомнение относительно произношения. В некоторых диалектах Т в этом положении произносится как Т'. Но есть примеры и бесспорные:

На деньгу суД, на безденежье не осуДЬ (т — т').

Или в женской рифме:

Закричит, что лебеДЬ, как кого теребяТ (т' — т).

Замещения твердых и мягких отнюдь не преобладают. Приведем рифмы с перекличкой других конечных звуков:

ГоЛ, да не воР (л — р).

Или полон двоР, или корень воН (р — н).

Где стаЛ, тут и стаН (л — н).

Летит птица ГлагоЛЬ, несет во рту огоНЬ (л' — н').

БараН по двораМ (н — м).

Замещения сонорных (плавных) р — л, р — н, л — н здесь естественны и родственны явлению дессимиляции (расподобления) плавных в русской речи (ср. русск. «верблюд» из церк.-слав. «велблюд», «февраль» из «феврарь» или народн. «колидор», «секлетарь» и т. д.)*.

Не подлежит сомнению и «парность» сходных по образованию носовых н — м.

Более отдаленные сочетания л — м и особенно р — м редки.

Обычны замещения смычных (глухих): п — т, к — т, п — к.

Верен раБ, и господин ему раД (п — т).

Дорог хлеБ, коли денег неТ (п — т).

Наелся, как быК, и не знает, как быТЬ (к — т').

Маленький шариК под лавкой шариТ (женск. к — т).

Без денег в гороД, сам себе вороГ (женск. т — к).

Умом туП, да кошель туГ (п — к).

Кроме этих «чистых» замещений — сонорных сонорными, смычных смычными, нередки замещения сонорных и смычных фрикативными, особенно в женской рифме.

За мухоЙ не гоняться с обухоМ (j — м).

---

* Примеры из статьи Л. Якубинского «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках» (см.: сб. «Поэтика», с 51).

И немой покажет голоС, как придет к немому голоД (с — т).

Сидит мужик на полатяХ,
На нем синенький халатиК (х — к).

К — х встречаются и в мужской:

Прошел веК ни за холщовый меХ.

Примеры замещения смычных и сонорных:

ШуриН глаза щуриТ (н — т).

Стоит АбросиМ, ничего не просиТ (м — т).

Маленький ФанасиК лычком подпоясаН (к — н).

Замещения конечных дактилической рифмы редки:

РяженыЙ, суженыЙ, приходи ко мне ужинаТЬ (j — т').

Подобно внутренним усечениям, в неточной рифме широко распространены внутренние замещения. Это весьма важный и перспективный способ образования неточных рифм, с которым мы часто будем встречаться в поэзии XX века.

Наиболее характерные неточные дактилические и женские рифмы народных речений образованы именно замещением звуков *внутри* созвучной части слов.

Бывали у вороНы большие хороМы (н — м).

Враг выскочил в поЛе и всем сделал гоРе (л — р).

Боярин свою милость хваЛит, а нашу услугу ни во что стаВит (л — в).

Всякому стаРцу по стаВцу (р — ф).

ВыРос, а ума не выНес (р — н).

МеЛет, а посыпать не умеет (л' — j).

На куКиш — не куПишь (к' — п').

Чудо с чуДом сошлось круГом (д — г).

Идет свинья кувиКа, с обоих концов увиТа (к — т).

Двое выШло, третье повиСло (ш — с).

Пуговка меДна, застежка железна (д — з).

Лучше раздразнить собаКу, нежели баБу (к — б).

Сделали шуТку, сняли с Варвары шуБку (т — п).

И собака поМНит, кто ее коРМит (мн — рм).

На море на КлязьМе два борова увязЛи (м — л).

Ходит Хам по лаВке в хамовой рубаШке (ф — ш).

Рифмы этого типа превосходны. В них угадывается закономерность чередований.

Дактилические рифмы более всего приспособлены для замещений. Их окончания удалены от образующей гласной* и по законам произношения звучат менее внятно. Кажется, там-то и должны образоваться замещения. Но любопытно, что в «натуральной» рифме не конечные, а наиболее близкие к ударному гласному звуки подвержены замещению.

Установка на точность, свойственная народному слуху, разрешив приблизительность созвучия после сильного ударного слога, потом как бы исправляет неточность к концу длинной дактилической рифмы.

---

* *Образующей* гласной мы называем ударную гласную в рифме.

Чем ближе к образующей, тем больше замещений:

Борода выросла, а ума не выНесла (р — н).

Владеет гоРодом, а помирает гоЛодом (р — л).

Вольно было ФоМушке жениться на вдоВушке (м — в).

Давно то было баяно, что жена не баРыня (j — р).

Не коШено, не роЖено, на коленях плачет (ш — ж).

МолоДочка, обречена голоВочка́ (д — в).

Вот тебе село да воТчина, чтоб тебя вело да коРчило (т — р).

Лучше нищий праВедный, чем богач яБедный (в — б).

А вот неточная гипердактилическая рифма:

Медной посуды крест да пуГовица;
рогатой скотины — таракан да жуКолица (г — к).

Примеры замещений на стыке ударного и первого заударного слогов в дактилической рифме приведены наиболее характерные.

Замещения на границе первого и второго заударных слогов значительно беднее.

Пил до вечеРа, а поужинать нечеГо (р — в).

ВсякоМу да не как ЯкоВу (м — в).

Шла свинья из СараТоВа, вся исцараПаНа (двойное замещение: т — п, в — н).

Относительная стабильность конечных звуков в народной рифме, скорее всего, зависит от суффиксального

ее характера: совпадают окончания, разнозвучны согласные основы.

в. Рифмы с перемещением

Перемещение — явление более редкое в «натуральной» рифме, чем усечение и замещение. Еще реже оно ограничивается заударной частью слова, то есть наиболее важной для образования созвучия в народной и классической поэзии.

В мужской рифме, часто состоящей из одного звука (одногласной), метатеза неминуемо ломает барьер образующей гласной и перебрасывает созвучие в предударные слога.

> Толоконце съев, да розно все.

Съев и *все* состоят из одинаковых звуков (+J в первом слоге), лишь расположенных в разной последовательности. Примерно так же построена рифма в следующей пословице:

> Из большого ОСЛА все не выйдет СЛОнА (осла — слоа)

Перемещение часто сопровождается усечением или замещением. «Смешанность» перемещенной рифмы сближает ее с рифмой XX века. Рифмы эти так оригинальны и свежи, что хочется привести побольше примеров превосходной, часто изысканной и остроумной игры звуков, их вольных перелетов.

Перемещения в мужской рифме:

> Неплохо и НАМ, коли полон карМАН (нам — ман).

> Дуб дыРОВАТ, в дубу ядра говорят (роват — вор'ат).

Еще любопытней вариант с замещением г — к (звонкий — глухой):

Родился я в каменной ГоРЕ,
Крестился я в огненной РеКЕ (гре — рке).

С замещением н' — м:

Стоит ЛОХАНЬ, кругом крылом МАХАЛ (далекий перелет начального л).

Перемещения в женской рифме:

Досыта не накОРМИМ, а с голоду не уМОРИМ (ормим — морим).

С выходом Т в опорные согласные:

На старого ПоТАПА выросла лоПАТА (тапа — пата — смежная метатеза).

Богатому СТАРОСТЬ, а убогому РАДОСТЬ (перебросы с замещением т — д: тар — рад, и повторением ст — ст).

На камешек ДОИТ, меж молок хОДИТ (доит — одит).

В перемещениях более активную роль, чем в других типах рифмы, играют гласные.

И еще — превосходный пример метатезы в дактилической рифме:

В пусте ГОРОДЕ и сидни ДОРОГИ (горъдь — доръгь).

Рифмы с метатезой — наиболее изощренные как в народной, так и в книжной поэзии. Но они не являются единственным видом словесной и звуковой игры. Есть еще несколько типов рифм, которые мы порой и сейчас воспринимаем как новшество, между тем они издавна существуют среди народных рифм.

г. Неравносложные, разноударные, диссонансы

Неравносложные можно отнести к усеченным, с той лишь разницей, что мы до сих пор рассматривали отпадение *согласных*, а здесь выпадает *гласная* или группа звуков с *гласной*.

За бестиЮ двести, а за каналью ничего (усеч. ю).

Хоть за Лыску, да в ЛыскоВО (усеч. во)*.

Кумишься, сватАешься, а проснешься — спохватишься (усеч. а).

И наго и босо, и без поЯса (усеч. j).

Чем не современные рифмы!

Разноударная рифма близка к неравносложной тем, что в каждой паре созвучных слов заударные части неравносложны. Но уже не за счет выпадения слога, а за счет переноса ударения.

Вот примеры разноударных из пословиц, поговорок и загадок:

Вып*рячи*, вп*ря́чи* и при ухабе сберечи.

Досыта на*е́шься* — не разде́ла*ешься*.

Против *рожна́* прати не *мо́жно*.

Вышел из по*ло́ну* да поселился на До*ну́*.

Ведомо *тому́*, кто клал в ко*то́му*.

Иной хлеб достает *го́рлом*, а иной *горбо́м*.

* Пример словесной рифмы в народной поэзии.

В последних трех примерах возможно и диалектальное ударение: полону́ — Дону́, тому́ — в котому́, го́рлом — го́рбом. Не является ли это одной из причин возникновения разноударной рифмы? Речение, перейдя в другой говор, принимает другое ударение. Возможно и иное происхождение разноударных. «Ни попу, ни дьяку, ни серебренику» — могло быть и прибауткой, строкой из шуточной песни, где часто возникают дополнительные ударения, связанные с интонацией напева. Оторвавшись от песни, созвучие становится разноударной рифмой.

Как бы то ни было, разноударные народной поэзии — явные предшественники современной разноударной рифмы. (Ср. Маяковский: пусто́го — Шу́стова; Пастернак: то́чек — ко́сточек.)

Приведем примеры *диссонансных рифм,* диссонансов. В них не совпадают ударные гласные. Их можно трактовать как рифмы с замещением ударной гласной.

У кого нет рубА́шки, тот рад и ветО́шке.

Богатый дивИ́тся, что бедному не живЕ́тся.

Рогожка рЯ́дная, что матушка рО́дная.

Хлеба с дУ́шу, денег с нУ́жу, платья с нО́шу.

Лежит бЫ́к, осмоленный бО́к.

Полон сусЕ́чек красных яИ́чек.

Сидит сова на примЕ́те, не можно ее напоИ́ти.

В лесу гнУ́то, в торгу брА́то.

Об плешь лЯ́пнешь.

Или из веселой загадки:

И тЯ́скло,

И кИсло,
И прЁсно,
И вкУсно,
И крАсно.

И наконец, знаменитое:

В мИре, что в мОре.

(Ср. Кантемир: смéлости — ми́лости; Маяковский: постарéли — пасторáли; Антокольский: пар — пир.)

Диссонанс — принадлежность игровой, шуточной поэзии, изобретательное забавное украшение стиха. Он постоянно обманывает «рифменное ожидание» и, следовательно, построен на тех же психологических основаниях, что и непохожие на него типы рифм. Не менее изобретателен народный ум и слух в составной рифме. Она тоже — принадлежность поэтической шутки:

Ты плешь, я *плешь, нá плешь кóпнешь.*

Где *прóсто,* тут ангелов *сó сто.*

Говорит *три́ дни,* а все про *злы́дни.*

К составным примыкают каламбурные рифмы, которые, строго говоря, не являются составными:

Был у меня муж *Иван* — не приведи бог и *вам.*

Захочем *булавок,* так будем у *лавок.*

И у нас и у *вас* поросенок *увяз.*

Итак, мы попытались систематизировать типы рифм, употребляющихся в малых жанрах народной литературы. Попробуем теперь определить хотя бы в общих чертах звуковые закономерности в строении неточной рифмы.

3. НЕКОТОРЫЕ ЗВУКОВЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

а. Гласные в народной рифме

О гласных звуках в рифме мы говорили мало, и то в связи с неравносложной, разноударной и диссонансной рифмой. Это не случайно.

«В русском языке, как в большинстве славянских, упрощается система гласных, усложняется система согласных...* За последние три века почти все произносительные изменения вызваны этим противодвижением в системе гласных и согласных.

...В чем смысл развития фонетической системы русского языка по бодуэновской формуле? Согласных у нас значительно больше, чем гласных: 37 и 5. Каждый согласный встречается поэтому значительно реже, чем каждый гласный. Поэтому различительная сила гласных (то есть та информация, которую они несут) в среднем ниже, чем у согласных. Согласные несут бóльшую информацию, чем гласные. Это легко проверить простым опытом. Множество слов хорошо угадывается по одним только согласным, ср. х-р-ш-й, к-к-р-з, к-п-р-з-н-й. По одним гласным угадываются только очень немногие слова (трудно даже привести такие слова в качестве примера)»**.

Видимо, процесс усложнения консонантизма и упрощения вокализма русского языка касается и рифмы как звукового явления. «Крайне важно отметить, что процесс усложнения консонантизма в русском языке нового времени наступает только в конце XIX века, а его сравнительно интенсивное действие относится уже к советской эпохе. Упрощение же гласных — процесс гораздо более

---

* О. М. Брик рассматривает рифму как частный случай звукового повтора, сущность которого «заключается в том, что некоторые *согласные* повторяются один или несколько раз». Тем самым утверждается ведущая роль согласных в звуковой структуре поэтической речи (см.: *Брик О. М.* Звуковые повторы // Поэтика: Сб., с. 60).

** Фонетика современного русского литературного языка: Сб. / Под ред. М. В. Панова. М.: Наука, 1968, с. 10.

ранний (русскому языку нового времени он известен уже с XVIII века)»*.

Гласные действительно более пассивны в рифме, чем согласные. Однако в природной рифме заметны следы более активного состояния гласных — одногласные рифмы, редкие в поэзии XIX века.

В точных и неточных рифмах пословиц, поговорок, загадок гласные почти всегда скрупулезно совпадают. Принимается народным слухом, как, впрочем, и литературной рифмой, так называемое «смягчение» гласных: торговать — теРять, беРеза — угроза, пирует — гоРюет.

Игнорируется и различие И и Ы, близких по образованию гласных**.

Кирило! КирИло!
Что у те замазано рЫло?

Попадаются рифмы типа: прИмет — отЫмет, вЫшнего — блИжнего.

Можно привести и несколько примеров несовпадения гласных:

Четыре ВасилисЫ
В одно место свилисЯ (ъ — а).

---

* Там же, с. 13.

** Жирмунский пишет: «Все русские поэты объединяют в рифме фонемы И и Ы под ударением Несмотря на существенное различие артикуляции, впечатление близости и как бы сопринадлежности этих фонем создается благодаря одинаковой грамматической функции. Как известно, школьные грамматики поставили сочетание Ы — И в один ряд с другими случаями чередования так называемых "твердых" и "мягких" гласных (а — я, о — е и т. п.). Традиция рифмы ударных Ы — И восходит к юго-западным силлабическим виршам, где она установилась под польским влиянием» («Рифма, ее история и теория», с. 131). Последнее замечание едва ли верно. Русская народная поэзия дает много примеров рифмы на Ы — И, возникшей, скорее всего, без всякого влияния виршей.

Бодуэн де Куртенэ указывает, что эти два гласных рифмуются потому, что являются вариантами одной и той же фонемы. «Звуковая фактура стиха... оперирует не со звуками, а с фонемами», — неоднократно повторяет Р. Якобсон. (К лингвистическому анализу русской рифмы // Michigan Slavic Materials, № 1.)

Гнездо целО, а птицы улетелИ (ъ — и)

(Может быть, есть варианты и с единственным числом: цело — улетела.)

Не вдаваясь здесь в глубину спорного вопроса о причинах нарастающего с середины XIX века явления несовпадения заударных гласных в русской рифме, хочу заметить, что тождество гласных в народной рифме подтверждает точку зрения Р. Якобсона, связывающего «расшатывание» гласных с деграмматизацией рифмы. Нам кажется, что объяснять эволюцию рифмы, только исходя из эволюции произношения, неправильно. Точность и неточность рифмы зависят в большей степени от ее грамматической функции в стихе, от синтаксического строения стиха, развивающегося от народной поэзии до наших дней. В частности, замещения согласных основы в женской и дактилической рифме малых жанров отражают, как отмечено выше, черты параллелизма в строении народных речений и свойственный параллелизму суффиксальный тип рифмы.

6. Сочетания согласных

Неточная рифма речевых жанров народной поэзии по звуковому устройству не то же самое, что неточная рифма нашего времени. В известном смысле они противоположны. Противоположна их звуковая установка. У народа нет понятия о разрушении созвучия. Он не стремится к разнозвучию. Установка народной рифмы — на точность, на близость звучания, на однозвучие. Недаром в малых жанрах преобладают точные рифмы (около 80%), а остальные являются узуально-точными.

Природа не любит резких переходов. Во всяком случае, в природе рифмы их нет. Нет резких границ между рифмой точной и неточной, между рифмой и «нерифмой». *Был — бил,* с нашей точки зрения, — точная рифма, а *бил — быль* — уже неточная, хотя различия в произношении и — ы не больше, чем л — л'.

В народной поэзии неточная рифма исполняет функцию точной. Народ слышит неточные созвучия как точ-

ную рифму. Замена одних согласных другими согласуется с определенными закономерностями слуха, объяснима нормами произношения, родством замещаемых звуков.

Не менее трех четвертей замещений происходит внутри групп смычных (смычные со смычными), сонорных (сонорные с сонорными) и сонорных с близкими им звуками В и J*, Видимо, подобные созвучия кажутся наиболее «чистыми» народному слуху.

Среди смычных главную роль играет Т. Нет буквально ни одного типа замещений, где бы не участвовал этот звук.

ЛеТ — реП (кон. мужск.), хлеБ — неТ (п — т, кон. мужск.), гороД — вороГ (т — к, кон. женск.), шаТки — шаПки (внутр. женск.), из СараТова — исцараПана (внутр. дакт.), кувиКа — увиТа (женск. внутр.).

Т — п, т — к — наиболее частые замещения глухих смычных согласных.

Замещения звонких звонкими встречаются значительно реже. И здесь большую роль играет звонкий двойник т — д.

ХлеБа — бесеДа — обеДа, чуДом — круГом.

Сходные пары: б — д, д — г.

По нашему слуху, нередко отражающемуся в рифме, мы бы предпочли соответствия: т — д, к — г, п — б, то есть противопоставление по глухости — звонкости. Такого рода рифмы можно назвать «оппозиционными». Народный слух скорей склонен к сопоставлению звуков, чем к противопоставлению их. Да и само строение народных речений, где обычно сопоставлены понятия и предметы, требует такой рифмы.

Современный поэт с большей охотой рифмует: паДок — лопаТок (Винокуров), лиПу — рыБу (Глазков), рыБа — гриПпа (Искандер), осыПи — осоБи (Антокольский).

Оппозиция по глухости — звонкости кажется народному слуху менее естественной и потому встречается не так часто, как в нынешних стихах:

пуГовица — жуКолица (г — к), заёрКалось — задёрГалось (к — г), коТик — хоДит (т — д).

---

* Из 296 замещенных рифм, выписанных нами подряд из сборников пословиц и загадок, 215 относятся к названным группам.

Замещения сонорных тоже весьма часты и, пожалуй, более ожиданны. Там преобладают р — л, м — н (в современной поэзии принимаемые чуть ли не за точное созвучие), р — н. Нередки сочетания н — л и м — л. Уникальны р — м.

МакаР — копаЛ, моРе — воЛе, поЛе — гоРе, бараН — гораМ, вороНы — хороМы, слиНа — схиМа.

(Ср. храбРо — ПабЛо у Антокольского; лежаЛа — жа́Ра у Глазкова; миЛом — кумиРом у Межирова; доМе — ладоНи у Тушновой.)

СтеНы — стреЛы, стакаН — скакаЛ, грязНо — увязЛо, шаРит — встаНет, выРосло — выНесли, КлязьМе — увязЛи.

(Ср. твердиЛи — гордыНи у В. Корнилова; деНЬ — деЛ у Поликарпова; капеЛЬ — камеНЬ у Семенова.)

Из фрикативных активно участвуют в замещениях В и J с сонорными.

«Известно, что глухие согласные перед звонкими согласными озвончаются; вместо *сделать* произносим *зделать* и т. п. Однако глухие согласные перед В не озвончаются; ср. *свет*, а не *звет; твой*, а не *двой*». Эта черта сближает В с сонорными согласными Л, М, Н, Р.

«Очевидно, что звук В до сих пор сохранил нечто от качества *сонорных* и гласных»*.

Качественная близость В с сонорными, видимо, и является главной причиной их частых замещений.

«Согласный В в славянских и вообще индоевропейских языках развился из гласного У неслогового, подобно тому как J (йот) возник из гласного И неслогового»**.

Сходную функцию выполняет этот звук и в перестановках с сонорными.

Вот примеры замещений с В и J.

Попаришь — поправишь (р — в), конйВо — ходиЛо (в — л), из ПорхоВа — историкаНа (в — н), пиВо — миМо (в — м);

---

* *Якубинский Л. П.* История древнерусского языка. М.: Учпедгиз, 1953, с. 149—150.

** *Чефных П. Я.* Историческая грамматика русского языка. М.: Учпедгиз, 1952, с. 131.

меЛет — умеет (л' — j), похваЛится — покается (л' — j), ГуриЙ — дуреНЬ (j — н'), паРятся — толкается (р' — j), ЕрофеЙко — коротеНЬко (j — н'), гостеЙ — постеЛЬ (j — л'). В отличие от В, J обычно замещает мягкие сонорные. (Ср. у Пастернака: роЛЬ — второЙ; у Асеева: ТускоРЬ — узкоЙ; у Вознесенского: печеНЬ — певчеЙ). Хотя у Державина есть: златошвеЙных — драгоцеННых. Но это особые случаи.

Мы перечислили три наиболее устойчивые и многочисленные группы замещений: смычные со смычными, сонорные с сонорными, сонорные с В и J. Другие группы менее устойчивы, порой малочисленны, но и в них есть свои излюбленные сочетания.

Аффрикаты дают сочетания с фрикативными: ч — ш, ч — ж, ч — с, и смычными: ч — т.

ВымоЧит — высуШит, копТится — топЧется (снова т!).

Фрикативные с фрикативными: ш — ж.

ДуШу — нуЖу, коШено — роЖено, прохаЖивал — вынаШивал.

Смычные с фрикативными — замещения с т(д): т — с, т — ф, т — в, д — з, д — ж и сравнительно регулярное к — х. Последнее объяснимо близостью их произношения (задненебные) и исторической судьбы.

ПолатяХ — халатиК, кабаК — ногаХ, в осеКу — со смеХу и т. д. (ср. кручаХ — ручеК у Антокольского; собаКу — рубаХу у Винокурова; воздуХе — все-таКи у Глазкова).

Изучение закономерностей звуковых сочетаний в неточной рифме, конечно, должно быть более основательным и подробным. Принявшись за это, мы не ставили себе цели нарисовать картину со всеми деталями. Можно было бы определить наиболее частые замещения в конечных слогах и в срединных, в разных положениях по отношению к ударению, в группах согласных, в рифмах мужской, женской и дактилической. Это могло бы, возможно, объяснить механизм неточной рифмы. Однако это дело будущего.

Важно было показать, что неточная рифма в ее натуральном виде основана не на разрушении точной, а существует рядом с ней по своим законам.

Для наглядности приведу небольшую схему наиболее частых замещений в народной рифме: 554 пары замещен-

ных из пословиц, поговорок и загадок распределяются следующим образом (цифрами обозначены замещения, количеством от пяти и выше):

	Смычные	Аффрикаты	Фрикативные	Сонорные
Смычные	Т – К 24 Т – П 16 П – К 15 Д – Б 14 Т – Д 12 Д – Г 9	Т – Ч 5	К – Х 9 Д – З 6 Д – В 6 Д – Ж 5	Т – В 7 Д – Л 5
	Всего 103	Всего 9	Всего 45	Всего 34
Аффрикаты		Всего 2	Всего 4	
Фрикативные			В – J 12 Ш – Ж 9	В – Л 28 В – Н 23 В – М 16 В – Р 15 J – Л 13 J – Н 12 J – Р 10 Л – М 8
			Всего 41	Всего 128
Сонорные				Р – Л 53 Н – Л 40 Н – М 37 Н – Р 31 Л – М 17 Р – М, 8
				Всего 186

В литературной рифме звуковое устройство неточной рифмы несколько другое, и связано это с иной ее функцией. Но об этом будет сказано ниже.

в. Исключения. Их объяснение

Я описал закономерности. Но как быть с исключениями? Исключения, как бы их ни было мало, таят в себе новые правила. Я говорю о рифмах, где замещения происходят как бы вопреки закономерностям.

Выше говорилось, что между «рифмой» и «нерифмой» нет непереходимых границ. Здесь имелась в виду звуковая сторона рифмы, ее акустика. Но не функция. «Рифма» от «нерифмы» отличается прежде всего своей организующей функцией в стихе или в речении.

Есть далекие замещения, одногласные рифмы, не подкрепленные предшествующими созвучиями, когда по звуку и не определишь, являются ли два слова рифмой. Критерий один — смысловая функция слова, ассоциативное его значение.

Вскочит и *разгонит* слышится как весьма отдаленное созвучие. Замещение ч — н непривычно слуху, «незакономерно». Но вот загадка:

Полон засечек
Красных овечек;
Волк сивый вскочит,
Всех разгонит.
(Кочерга)

Засечек — овечек создает уже рифменное ожидание. Именно поэтому отдаленное созвучие мы воспринимаем здесь как рифму. Кроме того, *вскочит* подкреплено перекличкой с — ч — к (засечек) и в -- ч — к (овечек); *вскочит — разгонит* — перекличкой глухих СК и звонких ЗГ. *Разгонит* — результат главного действия этого маленького стихотворения. Это слово делает метафору стихотворением, выбивает ее из неподвижности, осмысляет, соотносит с другими явлениями и предметами.

Народная поэзия понимает рифму в ее подлинной смысловой ассоциативной функции. Это и есть ее важнейшая функция. В народной поэзии рифма не только созвучие слова со словом, но и соотношение смысла со смыс-

лом. Недаром, по Вундту, звуковая рифма возникла из смысловой.

Вот еще одна загадка:

Мать в избе,
Рукава на дворе.

(Матица-балка, потолочный брус)

Созвучие держится здесь только на одном ударном Е. Такие неподкрепленные созвучия редки в народной рифме. Можно было бы сказать, что *избе — дворе* рифма, потому что содержит, хотя и слабый, звуковой повтор в конце двух ритмических групп. Оказывается, что этого мало. Два слова «изба» и «двор» прочно связаны в народном сознании смысловой ассоциацией. Оказывается, есть другая загадка:

Стоит девица в избе.
А коса — на дворе.

Она сопрягает другие понятия: печь и дым. Два слова, отдаленно созвучные, создают некое силовое поле прочных ассоциативных связей, которые могут быть по-разному повернуты и наполнены.

Здесь мы приближаемся к явлению «банальной» рифмы. «Банальная» рифма в народной поэзии, как и в литературе, — это не только прочное сочетание слов, к которым трудно подыскать свежие рифмы. Это прежде всего прочная ассоциативная схема, схема просторная, иначе мы давно перестали бы воспринимать *твои — любви* как элемент поэзии, как рифму, возможную в лирическом стихотворении. Она стала бы невыносима.

Впрочем, воспринимая рифму как явление смысловое, народная речь всегда стремится и к ее акустической полноте.

В народной речи можно проследить, как из нерифмующейся поговорки возникает рифмующаяся:

С родной сторонки и ворона мила.

На чужой сторонушке рад своей *воронушке,* —

как оттачивается, улучшается, уточняется рифма в разных вариантах. Вот пример загадки:

Все кишки
Вдоль горшка;
Одна поперек.

Все кишки
В одном горшке;
Одна *кишка*
Поперек *пришла.*

Все *кишки*
Вдоль *пришли;*
Одна *кишка*
Поперек *пришла.*

И, наконец:

Все *кишки*
В горшок *ушли.*
Одна *кишка*
Поперек *горшка.*

(Матица-балка, потолочный брус)

Одногласная рифма, самая бедная с нашей точки зрения, обычно заключает в предударных согласных и гласных определенное «закономерное» для народного слуха созвучие.

Смола — вода содержит созвучные предударные л — в.

Беде — бедре подкреплено совпадение бед — бед.

Никогда — одна (произн. «никада») усилено нд — дн.

Пошла — мошна только теоретически одногласная.

Богатое предударное созвучие ашл — ашн создает великолепную рифму.

Повторим: народная рифма по установке — точная. Есть ряд способов обогащения ее звуков, и всеми ими пользуются речевые жанры фольклора.

г. Рифма достаточная, богатая, глубокая. Пароним и омоним

«*Богатой рифмой*» называется созвучие, в котором есть какой-либо добавочный элемент по сравнению с рифмой *достаточной;* обычно это *опорный* согласный ударного слога»*.

Если считать достаточной одногласную рифму (а ее «достаточность», как мы видели, обычно обеспечивается предударными созвучиями), то богатых мужских рифм в «малых жанрах» довольно много: Рад — Ряд, ЕреМей — разуМей, пекЛа́ — стекЛа́, корабЛя — кошеЛя, лоЗы — гроЗы.

Нетрудно привести примеры богатых рифм женских и дактилических: уМеет — сМеет, гоРюет — воРует, люБезны — Бездны, Нищего — КоНищево.

Однако та обязательность совпадения опорных, которая порой надоедает в стихах современных «мастеровитых» поэтов и придает звучанию строки деревянную твердость, отсутствует в народной поэзии.

Рифма обогащается за счет тонкой и сложной игры предударных звуков, а порой и соседних слов, и отзвуки ее слышатся во всей глубине слова и даже всего речевого периода.

В опорных согласных перекликаются пары звонких и глухих (не отсюда ли пришли эти пары в рифму нового времени, перешагнув образующую гласную?), сонорных, смычных, фрикативных.

> Стоит деревенька на Горке, а хлеба в ней ни Корки (г — к).

КостроМа — стороНа (м — н), тепЛо — добРо (л — р), горШок — роЖок (ш — ж), веСелье — Зелье (с — з), саДись — каТись (д — т).

---

* *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория, с. 67.

Гайтан порВи, а жену корМи (в — м).

Где дуракова сеМЬя, тут ему своя зеМЛя (м'j — мл).

Весь арсенал замещений, усечений, перемещений работает и в предударных звуках перекликающихся слов.

Замещаются смычные: Горе — сКоро (г — к), Горько — сТолько (г — т), погреБают — рыДают (б — д); сонорные: Мочало — Начало (м — н); замещения выносятся далеко в начало слова: Болвану — Талану (б — т), Вечера — Не́чего (в — н), ВоРовать — МиНовать (в — м, р — н).

Перемещаются откликающиеся звуки: Сокол — моСол, ЗАвяжет — рАЗвяжет (за — аз), гоВОРи — мОЛВи (вор — олв), НЕ МАло — разуМА НЕ стало (нема — мане).

Либо поЛоН дВор, либо коРеНЬ Вон (лив — рн'в).

Глас шестыЙ, поднимаЙ шесты (переброс j).

Происходит усечение предударных: кинь — кЛин (усеч. л), сало — отсТало (усеч. т).

То, что Брюсов называет *глубокой* рифмой и считает признаком новейшей поэзии, издавна бытует в речевых жанрах.

Здесь немало рифм *поглощающих* (по терминологии Брюсова): кРАЙ — РАЙ, ЧИНЫ — ветЧИНЫ, буЛАВОК — ЛАВОК, ШИЛО — копоШИЛО, ЕГОР — ГОР.

Немало и других типов глубокой рифмы — омонимов и паронимов. С точки зрения акустической, омоним — предел глубины для точной рифмы, пароним — для неточной.

Приведем примеры тех и других:

Взял на ЧАС, да и в добрый ЧАС.

Кто-то ЕСТЬ, да нечего ЕСТЬ.

На то свинье дано РЫЛО, чтобы оно РЫЛО.

Три деньги в ДЕНЬ, куда хочешь, туда и ДЕНЬ.

Когда ты, бабушка, воржить СТАЛА! А тогда, как хлеба не СТАЛО.

Вот пример тавтологической рифмы:

Молод был —
Людей кормил,
Стар СТАЛ —
Пеленаться СТАЛ.

Паронимы многочисленны. В точной рифме (с замещением предударных):

кОпил — кУпил (с замещ. гласи, о — у), сожНем — сожРем (н — р), Шаль — Жаль (ш — ж), бороНой — бороДой (н — д), Пырну — Нырну (п — н);

сПоро — сКоро (с замещ. согл. п — к), сИтный — сЫтный (с замещ. гласн. и — ы), бЫчище — бОчища (с замещ. гласн. ы — а), стаРец — стаВец (с замещ. согл. р — в).

В неточной рифме (с замещением заударных):

туП — туГ (п — к), печоР — печеН (р — н), голоД — голоС (т — с), шариК — шариТ (к — т), шаТки — шаПки (т — п), шуТку — шуБку (т — п), посуНу — посуДу (н — д), гоРодом — гоЛодом (р — л).

Кажется, довольно!

Было бы соблазнительно изучить закономерности предударных звуков. Я уверен, что они есть, ибо *слово* рифмуется со *словом*. Но это задача непосильная, ибо означает исследование влияния рифмы на всю глубину стиха, ее ассоциативной силы в области звука, инструментовки поэзии. Это еще трудней, чем определить роль рифмы в сфере поэтических ассоциаций, очертить характер «рифменного мышления» в стихе и рифмованного стиха как особого вида поэтического творчества.

4. РИФМА В СИСТЕМЕ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ

Исконна ли рифма в системе малых жанров народной поэзии? Вопрос важный. Надо думать, что в русской поэзии она возникла именно в этих жанрах и, может быть, вме-

сте с ними, ибо рифма не внешний придаток, не прикраса и не кажется позднейшим довеском в поговорках, загадках, пословицах. Если это так, то существенным образом следует пересмотреть гипотезы о происхождении рифмы, суть которых сводится к тому, что рифма возникает путем закрепления случайных звуковых повторов в эмоционально окрашенной прозе или в музыкально-речевом стихе. Может быть, вопрос о происхождении рифмы легче решить, если рассматривать ее не только как ритмическое, звуковое, интонационное явление, но прежде всего как рычаг ассоциативного мышления, «возбудителем» которого является звуковой повтор. Рассмотрение примеров русской поэтической речи, где рифма выступает главным образом не в ритмико-акустической, а в ассоциативной функции, возможно, поможет уточнению современных гипотез о генезисе рифмы или даст поискам новое направление.

Рифма в том виде, как она существует в малых жанрах сейчас, конечно, испытала многие влияния. В обилии глагольных окончаний в форме инфинитива можно усмотреть, например, влияние книжной, виршевой поэзии XVII века. Многие речения побывали в сборниках и отредактированы книжниками. Рифмованными речениями, сочиненными по типу пословиц и поговорок, украшены многие произведения русской прозы того времени.

«И почему было Москве царством быть, и хто знал, что Москве государством слыть?» — начинает повествование автор «Сказания об убиении Даниила Суздальского».

Рифма вступала в русский стих из русской прозы — такой вывод делают некоторые исследователи стиха.

Вместе с тем природная рифма сохранила свои оригинальные черты и отличается от созвучий в позднейших жанрах русской литературы, даже от частушки, своим составом.

Любопытно, что все выборочные подсчеты, сделанные по разным сборникам и разным их частям — сборникам, созданным в разное время разными собирателями, составленным по разным принципам, вроде известного «Полного собрания русских пословиц и поговорок, расположенного по азбучному порядку» (1822), «Пословиц русского народа» В. Даля (1862) или «Загадок русского на-

рода» Д. Н. Садовникова (первая публикация в 1875 г.), эти выборочные подсчеты дают устойчивые соотношения рифм.

Это соотношение в круглых цифрах таково:

мужских рифм — около 50%,
женских рифм — около 40%,
дактилических — около 10%,
прочих — около 2% (гипердактилических, разноударных, неравносложных, диссонансных)*.

Ни разный вкус составителей и собирателей, ни разные области собирания, ни разные принципы составления в основном не колеблют этого соотношения, которое можно условно считать естественным соотношением рифм в стихии народной речи, ибо малые жанры наименее индивидуализированы, наиболее всеобщи, независимо от манеры исполнителя, от черт индивидуального авторства. (Колебания в пределах 3—6% в разных видах рифм еще могут объясняться и изъянами в подсчетах.)

В письмах Пушкина, в его «естественной речи», близкое соотношение слов с мужскими, женскими и дактилическими окончаниями: мужских — 55%, женских — 30,4%, дактилических — 12,3%, прочих — 2,3%.

А вот те же соотношения в «Войне и мире» Л. Н. Толстого: мужских — 44,5%, женских — 40%, дактилических — 13,5%, прочих — 2,5%; в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя: мужских — 43,3%, женских — 37%, дактилических — 15,2%, прочих — 4,5%.

Мужские окончания преобладают во всех случаях. Женских несколько меньше. И заметно меньше дактилических. Это соотношение, как мы увидим, вовсе не постоянно для русской поэзии.

---

* По современным исчислениям в «среднелитературном» прозаическом тексте вероятность автоматического («случайная рифма») совпадения мужских в два раза превышает вероятность звуковых совпадений женских и дактилических окончаний. При этом точных совпадений в мужских окончаниях — 87,5%, в женских — 79,0%. Все поэтические системы значительно отличаются от этих «естественных» соотношений рифм (См.: *Кондратов А. М.* Статистика типов русской рифмы // Вопросы языкознания, 1963, № 3.)

От числа мужских, женских и дактилических рифм — неточных:

мужских — около 10%,
женских — около 20%,
дактилических — свыше 40%.

Легко заметить, что число неточных, напротив, растет от мужских к дактилическим. Это соотношение более устойчиво в русской поэзии, однако и оно изменяется со временем и системами стиха. (Ср. соответственно Пастернак: 32% — 48% — 79%; Вознесенский: 22% — 73% — 85%; Ахмадулина: 9% — 37% — 100%*.)

Общее число неточных рифм в речевых жанрах составляет примерно одну пятую (около 20%). Однако тут возможны колебания. В загадках, например, неточных рифм больше, может быть, потому, что организующая роль ритма явственней, чем в пословицах и поговорках.

Ряды рифм в речевых жанрах своеобразны и оригинальны. Они резко отличаются даже от самых близких к ним жанров литературы, например от демократической сатиры.

«В языке многих сатир XVII века народная пословица применяется не как цитата, подкрепляющая мысль, а как органический элемент речи героя или автора. Очевидно, в XVII веке многие пословицы и на самом деле были живой частью языка той среды, какую преимущественно изображали сатирические произведения этого времени»**.

Тем не менее из сравнения рифм этого жанра, по всем признакам близкого к выразительным средствам народного языка, мы увидим, каким чутким элементом стиля является рифма, как резко меняется ее характер и даже звуковой состав в литературном применении, в любой системе стиха.

В «Сказании о курице и лисице», крупном стихотворном произведении демократической сатиры, соотношение рифм следующее:

---

* См.: *Пастернак Б.* Поверх барьеров; *Вознесенский А.* Ахиллесово сердце; *Ахмадулина Б.* Струна.

** *Адрианова-Перетц В. П.* У истоков русской сатиры // Русская демократическая сатира XVII века: Сб. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1954, с. 183.

мужских — 13,7%,

женских — 62,6% (влияние книжной силлабической поэзии!),

дактилических — 18,7%.

Народное влияние обнаруживается в довольно значительном количестве неточных рифм (13%).

Звуковой же состав рифмы в «Сказании о курице» скорее близок к Державину, чем к пословицам и поговоркам.

Из важных особенностей «натуральной» рифмы как организующего элемента поэтического речения важно отметить ее парность. Впрочем, любопытная черта — рифмованная часть речения порой сопровождается заключением без рифмы:

Мост —
Не великий пост,
Можно и объехать.

Ох, горе, горе,
Что муж Григорий;
Хоть бы дурак, да Иван.

Рифм, находящихся в обращении в речевых жанрах народной литературы, огромное количество. Однако и среди них, как и в книжной поэзии, есть свои излюбленные сочетания и схемы: честь — есть, вас — увяз, избе — дворе, быть — жить, семя — время, лежит — бежит и т. д.

Малые речевые жанры фольклора хранят огромный запас русских рифм, в основном точных. Они образуют ту стихию природных рифм, из которой черпает конкретные словесные сочетания литература, стихию, которую по-своему и по-разному формирует русская поэзия до наших дней. Мощное влияние этой стихии чувствуется во всех жанрах поэзии во все времена, как бы ни были далеки от народной поэзии направления и школы нашей литературы. Однако литературная рифма порой далеко отходит от параметров «натуральной» рифмы.

Нельзя не заметить и существенной разницы между рифмами пословиц и рифмами современных стихов. «По-

словичные рифмы склонны к каламбурной игре»*, — отмечает О. И. Федотов. Такова их важнейшая функция: прямое семантическое сопоставление, вообще свойственное фольклорной рифме. «Каламбурное» задание все более отходит на задний план в новой рифме. Ее функция становится универсальна по мере ее внедрения, по мере привыкания к ней.

«Новаторство и творчество современного поэта, — замечает И. А. Оссовецкий, — базируется на развитии потенций того художественного фонда, который накоплен не фольклором, а художественной литературой»**.

Звуковая структура рифмы и численные соотношения типов рифм ярко характеризуют любую систему стиха и каждого поэта в отдельности. Тонкий анализ рифмы может помочь при определении времени создания произведения, в сомнительных случаях — при установлении авторства. Этим методом можно, например, разоблачить фальсификации X главы «Евгения Онегина», время от времени появляющиеся на горизонте пушкиноведения.

Но, конечно, не ради этого следует изучать рифму. Русский стих пока еще тесно связан с рифмой как смысловым рядом. Рифма — некий объективный показатель глубинных процессов, происходящих в стихе. Все эпохи процветания русского стиха, все революционные преобразования в нем — Державин, Пушкин, Некрасов, Блок, Маяковский — связаны с преобразованием рифмы, с ее движением, ее развитием. Именно поэтому необходимо внимательное изучение процессов, происходящих в рифме, изучение ее резервов в стихии языка, в частности, того ее состояния, в котором она существует и не иссякает в народной словесности.

---

* *Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русской рифмы: (Автореферат), с. 18.

** *Оссовецкий И. А.* Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор // Языковые процессы современной русской литературы. Поэзия: Сб. М.: Наука, 1977, с. 137.

III. СТАНОВЛЕНИЕ СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ И РИФМА (XVIII ВЕК)

Новое стихосложение, введенное Тредиаковским и Ломоносовым, с необычайной быстротой завоевало русскую поэзию. «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» Тредиаковский выпустил в 1735 году. Через тридцать пять лет начал писать Державин.

Новый способ сложения стихов дремал в недрах бесплодного силлабика. За сто лет ни Симеон Полоцкий, ни Феофан Прокопович, ни светский Антиох Кантемир не сумели приучить русскую поэзию к пришлому стиху. Силлабическая поэзия быстро покинула круг русского чтения.

Новая система стиха не казалась чуждой, ей не сопротивлялся русский язык. «Первое и главнейшее, — писал Ломоносов, — мне кажется, быть сие: российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству; а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить.

...Понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтобы ничего неугодного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать»*.

У немцев был опыт тонической версификации. Их наблюдениями и выводами воспользовалась русская поэзия на первых порах, как юристы пользуются формулировками римского права.

О рифмах Ломоносов писал следующее: «Российские стихи красно и свойственно на *мужеские, женские и три литеры гласные, в себе имеющие рифмы*, подобные италианским, могут кончиться». Он защищает мужскую и дактилическую рифмы, ибо «в нашем языке толь же довольно на последнем и третьем, коль на предкончаемом слоге силу имеющих слов находится, то для чего нам оное бо-

---

* *Ломоносов М. В.* Письмо о правилах российского стихотворства // Избр. произв. М.—Л.: Советский писатель, 1965, с. 487, 486. «Библиотека поэта» (Большая серия).

гатство пренебрегать... и только однеми женскими побрякивать, а мужеских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять?» «Чем бы святее сии женские рифмы: *красовулях, ходулях* следующих мужеских: *восток, высок* были? по моему мнению, подлость рифмов не в том состоит, что они больше или меньше слогов имеют, но что оных слова подлое или простое что значат»*.

Защитив дактилическую рифму, Ломоносов на практике к ней не прибегает. Эта рифма еще лет сто стучится в двери русской поэзии, оставаясь в пределах «наивных песен».

Рифма XVIII века — в основном мужская и женская — строится на принципе звукового тождества. Особый интерес исследователи русского стиха и литературного языка проявляли к системе безударных гласных, чьи соответствия наиболее последовательно проводятся в рифме XVIII — начала XIX веков.

В. Жирмунский объясняет эти соответствия орфографическим принципом строения рифмы, предполагая, что в XVIII веке требовалось не столько звуковое, сколько буквенное совпадение. Ему возражает Б. Томашевский.

«"Рифма для глаз" является больше изобретением критики, чем реальным фактом поэтической практики. Конечно, в отдельных частых случаях рифмы могут основываться на книжном чтении, вроде *ея — семья* (но в таком случае орфография действует на рифму через произношение)... часто из возможных орфографических вариантов поэт выбирает тот, который зрительно обнаруживает рифму: *снова — инова,* вместо *иного.* Но нельзя говорить о системе, построенной на орфографии. Так называемые "глазные рифмы"... обычно не что иное, как архаические рифмы»**.

Б. Томашевский выводит вокализм рифмы XVIII века из произношения, подчеркивая, что «для стихов важны не

* *Ломоносов М. В.* Письмо о правилах российского стихотворства, с. 492.

** *Томашевский Б. В.* Стих и язык, с. 75.

общие нормы произношения, а способ произношения стихов. Для XVIII века обычное произношение и чтение стихов были произношениями двух разных стилей... В разные эпохи и у разных народов произношение стихов приравнивалось к ораторскому произношению публичной речи. Так было и в России XVIII века»*. В основе стихотворного произношения в России XVIII века лежало произношение церковнославянское, «книжное», поэтому чтение стихов было орфографичным, то есть в более высокой степени отражало написание, чем в живом гражданском языке.

Точка зрения Томашевского кажется нам более основательной, однако ни начертательный принцип, ни произносительный не объясняют явлений, отмеченных обоими исследователями, в частности, ряда отступлений и несоответствий как в графике, так и в фонетике.

Можно ли всерьез предполагать, что чисто графические причины могут влиять на такой важный конструктивный элемент стиха, как рифма! С другой стороны, фонетические особенности языка являются лишь материалом для поэзии, материалом формируемым, а не формирующим.

Видимо, обоснования безударного вокализма, да и всего звукового строя русской рифмы, лежат где-то в структуре стиха, в его грамматическом и интонационном строе.

Соответствия безударных гласных в рифмующих окончаниях слова зависят главным образом от того, что рифма XVIII века в основе своей — грамматическая, что рифменное сознание поэтов невольно подчеркивает грамматизм рифмы и в графике и в произношении.

Под грамматической рифмой в широком смысле можно разуметь не только звуковое сопоставление слов, одинаковых по грамматической форме (например, прилагательные с прилагательными одного рода, числа и падежа или глаголы с глаголами в одинаковой временной и личной форме), но и постоянные сопоставления одних и тех

---

* *Томашевский Б. В.* Стих и язык, с. 79—80.

же форм разных частей речи, составляющих в стихе некие стандартные схемы. Уже в XVIII веке некоторые из сочетаний первого рода считались нежелательными (например, рифмы инфинитивные на -ати).

Все эти прочные словесные соотношения в конечном счете выражали некий синтаксический стандарт в построении стиха. Разрушение его сопровождалось и в значительной мере было причиной главных изменений в акустике, лексике и в значении рифмы как одного из организующих факторов стиха.

Бесспорно, что русский стих эволюционировал от условного языка и условного произношения к живому языку и к живому произношению, но сам этот процесс не объясняет фонетических принципов построения русской рифмы. Точная рифма остается точной, неточная — неточной... Эволюционирует лексика, но не принцип тождества созвучий.

Сам Томашевский констатирует для начала XIX века: «Изменился репертуар рифм, но не система рифмовки»*.

У него же есть мысль о разностепенности единиц речи.

«Слог — это единица низшей степени. Более крупной единицей является слово, еще более крупной — фраза. В чтении поэтов XVIII века единство слова не подавляло единства слога»**. Добавим — и не только в чтении. Все строение русского стиха эволюционировало от низших единиц к высшим, от слога, даже от отдельного звука (в теории звуков Ломоносова), к фразе.

Стих XVIII века — соединение единиц низших степеней. «Материя стиха», согласно поэтике XVIII века, состоит «в стопах, *стопы* в речениях, *речения* в слогах или буквах»***. Рифма, следовательно, осознается морфологически, а не синтаксически, как мы увидим позднее в стихах Маяковского или Хлебникова. Рифма Ломоно-

---

* *Томашевский Б. В.* Стих и язык, с. 109.

** Там же, с. 114.

*** «Правила пиитические о стихотворении российском и латинском». М., 1826, с. 5.

сова иначе встроена в стих, чем рифма Пушкина или Тютчева.

1. КАНТЕМИР

Взгляд на рифму сложился раньше, чем новая система версификации. Он довольно толково изложен Антиохом Кантемиром. Его правила выбора рифм держались еще в классической поэзии XIX века.

Ю. Тынянов делит факторы, образующие систему стиха, на конструктивные и подчиненные. Конструктивные (главные) выдвигаются за счет подчиненных, «выдвинутый фактор деформирует подчиненные»*.

В метрико-тоническом стихе Ломоносова «конструктивным фактором» является ритм. Наибольшее место в поэтиках XVIII века уделяется метрике. Рифма для них — фактор подчиненный, она «не делает сущности в Поэзии, но великое придает стихам украшение»**.

Новая система стиха лишь вводит в употребление мужскую рифму, предусмотренную теорией и необходимую в практике двусложного ямбо-хореического стиха, принимая правила, составленные Кантемиром для силлабического стихосложения.

Вот их краткое изложение.

«*Рифма* изрядо определена *подобным окончанием последних слогов двух речей*». Из примеров видно, что под подобием Кантемир понимает тождество. То есть рифмой признает точную рифму.

«Рифмы могут быть *односложны, двухсложны* и *трехсложны*. Первые называются *тупыми* (мужские. — Д. С.), вторые — *простыми* (женские. — Д. С.), третьи — *скользкими* (дактилические. — Д. С.)».

В открытых мужских рифмах Кантемир предпочитает совпадения опорных согласных; «так *сноха* и *веха* лучшую рифму составляют, чем *крупа* и *сова*». В закрытых требу-

---

* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. М.: Советский писатель, 1965, с. 28.

** «Правила пиитические...», с. 7.

ет различения мягких и твердых согласных, «ибо *звонъ* и *вонь*, *ядъ* и *ядь*, за одним различением припряжногласных *ъ*, *ь*, рифму не составляют»*.

В женских (с точки зрения Кантемира, они — простые, то есть самые употребительные) ценит совпадение опорных (*обезьяна — изъяна* лучше, чем *книга — вязига*), также исключая замещение твердых и мягких согласных.

О «вольностях рифм» Кантемир пишет следующее: «Можно почитать подобными согласные *д* со *т*, *б* со *п*, *ж* со *ш*, *г* со *х*, когда за ними следуют согласные»**.

Это замечание весьма любопытное. Оно отвергает буквенный, орфографический принцип рифмовки и выдвигает принцип строения рифмы по звучанию — основной, главный и преобладающий в русской поэзии и чрезвычайно важный для понимания эволюции русской рифмы.

Кантемир формулирует установку на звучание; если д — т, б — п в ряде положений обозначают различное написание одного и того же звука (водка — глотка), то в других положениях они обозначают разные звуки — звонкий и глухой (удобный — стопный), а ж — ш (нужный — воздушный) совпадают в произношении лишь в конце слова. С г — х дело особое, о них поговорим ниже.

Таким образом, Кантемир признает отдельные отступления от точности рифмы, впоследствии запрещенные более строгой практикой тождественности созвучий. Извиняет Кантемир неточные рифмы с внутренним замещением твердых и мягких перед согласной (полный — вольный), с усечением согласной в группе согласных (сластный — красный).

Особое значение для поэзии XVIII—XIX веков имеет допускаемое Кантемиром усечение Й (J) в прилагательных, «так что рифму нарочиту составляют:

---

* *Кантемир А.* Письмо Харитона Микентина к приятелю о сложении стихов русских // Собр. стихотв. Л.: Советский писатель, 1956, с. 410, 411. «Библиотека поэта» (Большая серия).

** *Кантемир А.* Собр. стихотв., с. 412.

Пряны — пьяный,

Волны — полный»*.

Эта вольность широко распространена в нашей классической поэзии, и, по-видимому, допущение ее сыграло известную роль в раскрепощении рифмы в начале XX века.

Подобных рифм немало у Кантемира: угрюмый — думы, грубый — любы, опасный — ужасны, звездный — бездны, нравы — здравый. Есть даже редкое в ту пору усечение после И — *русский — узки* и уже вовсе непредусмотренное *бесконечно — скоротечный.*

В отношении гласных Кантемир считает подобными А, Е, И и Я, Е, Ы («двугласные», по его терминологии). Вскоре поэзия распространила это подобие и на о — ё (jo) и у — ю (jy). Народный слух искони принимал эти соответствия гласных.

В остальном после Державина «вольности» Кантемира были урезаны.

Важно в его правилах, что он, во-первых, утверждает принцип точной рифмы, во-вторых, основывает эту точность на слухе, на звучании рифмы. Вольности Кантемира в значительной степени отражают неизощренность его слуха, может быть, вообще начальное состояние звуковой организации поэтического слова.

Неточная рифма *прóстый — острый* ставит его в тупик. «Не знаю, найдутся ли другие, две подобные»**, — замечает он.

Правила Кантемира, с одной стороны, эмпирические, с другой — умозрительные. В своей практике он пользуется почти исключительно женскими («простыми») рифмами.

В его практике есть и архаические, книжные черты, вроде осуждаемых им самим глагольных на -ати: читати — стати, писати — сшивати, списати — одоляти, —

---

* *Кантемир А.* Собр. стихотв., с. 413.

** «Правила пиитические...», с. 8.

рифм, которые, по словам «Пиитики», «площадные вирши, и чрезмерная легкость ими писать, также и простонародное употребление привели... в презрение»*.

Есть и рифмы «для глаза», вроде — *много — иного*, которые, впрочем, могли звучать и как точные в книжном произношении.

Есть и исключительная неточная рифма *доволен — полон*, которая не менее странной должна была быть для поэта, чем созвучие *прóстый — острый*.

Кантемир изредка отступает от правил, как в переложении псалмов, написанных с редким сочетанием десяти- и четырехсложных стихов.

> То ниже тогда благость вышняго
> Многомощна
> Предаст праведна в руки грешного
> Беспомощна,
> Ни души избранных всеблагой отец
> В злой печали
> Оставит, дабы лишенны, в конец
> Погибали.

Здесь применена мужская рифма (отец — конец).

У Кантемира можно найти еще несколько любопытных подробностей и отступлений от правил, но они не имели продолжения.

Для русского классицизма Кантемир обобщил опыт точной рифмы и сформулировал основные ее вольности.

2. ЛОМОНОСОВ

Ломоносов был первым русским поэтом XVIII века, стихи которого звучат и поныне. Он значительно расширил пределы русской рифмы, введя в широкое употребление мужские рифмы, применявшиеся до него только в фольклоре и в демократической сатире. Таким образом, потенциально в обороте русской поэзии оказалось 2/3

* *Кантемир А.* Собр. стихотв., с. 413.

«натуральных» рифм и огромные возможности нового творчества.

Установку на точность Ломоносов проводит строже, чем Кантемир, и некоторые вольности, допускаемые прежде, ему чужды.

Строгий ямбо-хореический классицизм устанавливал и строгую рифму.

Все же черты становления системы еще чувствуются в рифме Ломоносова. К их числу можно было бы отнести одногласные, довольно частые у раннего Ломоносова и критикуемые Кантемиром. Однако возможно, что одногласные рифмы выражают иное, более активное состояние гласных в XVIII веке, их более сильное и ясное произношение в конце слова. Рифмы *дала — врага, земли — двадцати, пришли — впреди*, в *раю* — ко *льву, мозгу — внизу, льде — тебе, мою — устремлю, то — божество, себя — свинья, востро — плечо* звучали, видимо, недурно.

К пределам нашим что ж пришли?
Надежда кажет, что впреди?

(Созвучие хорошо поддержано внутри стиха: *пре*-делам, *при*-шли, в-*пре*-ди.)

Любопытно, что в опорных согласных ломоносовских рифм довольно часты замещения глухих и звонких согласных, в наше время перекочевавшие в заударную часть рифмующихся слов.

У Ломоносова: тогДа — красоТа (д — т), воДою — пролиТою (д — т), небеСа — гроЗа (с — з), полоЖу — возглаШу (ж — ш), муЖайся — утеШайся (ж — ш), сеБя — скрыПя (б — п), боГов — веКов (г — к).

Мы уже высказали предположение, что регулярные замещения глухих — звонких опорных свидетельствуют о наличии закономерностей чередования звуков и в предударных слогах рифмы, свидетельствуют о восприятии рифмы слухом поэта не только в виде созвучных окончаний, а как цельного слова, а может быть, и как элемента звучащей строки. С развитием рифмы и вообще звуковой структуры стиха происходит как бы унификация за-

кономерностей замещений в предударных и заударных слогах*.

В отношении Ломоносова можно сказать, что он вовсе не был лишен вольного слуха при сочетании близких созвучий и лишь приучал свой слух к точности, следуя правилам, установленным для классического стиха.

О том, что он не окончательно смирил свой слух, свидетельствуют неточные рифмы в его одах:

потомки — звонки (замещение м — н), грозны — поздны (усечение), источник — помощник (замещение ч — ш'), кровь — волков (замещение ф' — ф).

При особой придирчивости можно принимать за неточную рифму созвучия нн — н (Диана — избранна, стены — снабденны). Таких созвучий Ломоносов, по-видимому, старался избегать.

Особое место у Ломоносова, как и у других авторов русского классицизма, занимают соотношения г (к) — х.

В таких рифмах, как *руках — флаг, юг — слух, бог — рог, бог — чертог, недуг — дух, бег — успех*, оглушенное Г произносится как X.

Ломоносов сам находился в сомнении относительно такого произношения; он пишет стихи «О сомнительном произношении буквы Г в российском языке».

...Угрюмы взглядами, игрени, пеги, смуглы,
Багровые глаза продолговаты, круглы,
И кто горазд гадать и лгать, да не мигать,
Играть, гулять, рыгать и ногти огрызать,
Ногаи, болгары, гуроны, геты, гунны,
Тугие головы, о йоготи чугунны,
Гневливые враги и гладкословный друг,
Толпыги, щеголи, когда вам есть досуг.
От вас совета жду, я вам даю на волю:
Скажите, где быть *га* и где стоять *глаголю?*

---

* Ср. созвучия в рифме поэтов XX века: суТок — незабуДок (Белый), труБы — труПы (Брюсов), иГры — иКры (Маяковский), моЖеТе — лоШаДи (Асеев), железом — леСом (Асеев), маЗанок — паСынок (Пастернак).

Неточных рифм у Ломоносова мало. Они всегда воспринимаются как исключения. Нельзя поэтому говорить о функции неточной рифмы в структуре ломоносовского стиха.

Он последовательно утверждает единственную вольность — усечение конечного J после Ы в женской рифме: Анны — пространный, стены — рожденный, правдивы — кичливый, ярый — удары, нагбенный — утомленны, пределы — целый и т. д.

В редких случаях — после И: толики — великий, высокий — пророки, токи — высокий.

Особый колорит стиху Ломоносова придает не звуковой состав рифм, а скорее лексика — обилие церковнославянизмов, приметы высокого штиля, старомодные формы прилагательных и причастий, церковнославянские огласовки (вроде е — э) с предшествующим смягчением согласного там, где живой язык имел О (небес — на*нес*, те*чет* — нет и т. п.), — все те конструктивные факторы, по отношению к которым рифма эпохи классицизма была «фактором подчиненным».

Классицизм — поэзия нормы. И в этом его благотворное действие там, где норма отсутствует. До нормы — бессмысленность смешения, отсутствие критериев. Вольности — борьба и смена норм.

Ломоносов утверждает нормы грамматики, стиля, размера, произношения, рифмы. Он расширяет выбор по сравнению с силлабической поэзией, но и ограничивает его пределы.

Благозвучный московский говор он полагает нормой произношения.

Искусные певцы всегда в напевах тщатся,
Дабы на букве А всех доле остояться...
...Великая Москва в языке толь нежна,
Что А произносить за О велит она.
В музыке, что распев, то над словами сила;
Природа нас блюсти закон сей научила.
Без силы *бе́реги*, но с силой *берега́*,
И *сне́ги* без нее мы говорим *снега́*.

...На что же, Трисотин, к нам тянешь И некстати?
Напрасно злобной сей ты предпринял совет,
Чтоб льстя тебе, когда российский принял свет
Свиныи визги вси и дикии, и злыи
И истинный ти, и лживы и кривыи.
Языка нашего небесна красота
Не будет никогда попранна от скота.

Трисотин — Тредиаковский. Его говор пародирует Ломоносов.

Наименьшие усилия он прилагает для усовершенствования рифмы. Воспользовавшись ее запасами, он больше занимается слогом и ритмом, чем звуком. Рифма — пассивный элемент стихосложения до Державина. Кстати, и Тредиаковский называет ее «детинской сопелкой»*.

Эволюция рифмы неравномерна, не всегда последовательна. Есть эпохи, когда рифма становится более активным элементом стихосложения (Державин, Некрасов, Маяковский). Есть периоды в истории поэзии, когда роль ее ослабляется, когда как бы падает ее ассоциативная энергия, эпохи, когда кажется, что резервы русской рифмы уже исчерпаны. Но и в те и в другие эпохи рифма остается важным признаком системы стиха, чутким элементом стихосложения, а порой свидетельством увядания или расцвета стиха. У Ломоносова она свидетельствует о становлении ритмической организации русского стиха, именно на это затрачивающего основные усилия. У Надсона — свидетельствует об увядании системы стиха, о потребности ее обновления в начале XX века, когда рифма вместе с ритмом на равных правах сыграла огромную роль.

3. ЗАГАДОЧНЫЕ РИФМЫ ДЕРЖАВИНА

Если проследить эволюцию русской рифмы от Кантемира до Пушкина в целом, можно определить ее как ста-

* «Рифма... почти всегда убивает душу сочинения», — писал Семен Бобров, поэт XVIII в. (Цит. по кн.: *Бобров* С. Записки стихотворца. М.: Мусагет, 1918, с. 67.)

новление точной рифмы и узаконивание в практике нескольких вольностей, принципиально не противоречащих установке системы силлабо-тонического стиха на точность созвучий. Так можно было бы сказать, если бы в русской поэзии не возвышалась фигура Державина. Он резко нарушает процесс «канонизации» точной рифмы.

Державин загадочен. «Вопрос о происхождении неточной рифмы у Державина остается открытым», — замечает В. Жирмунский. Он пытается все же дать объяснение: «традиция точной рифмы в середине XVIII века еще не вполне окрепла, и Державин мог воспользоваться возникавшими отсюда возможностями. С другой стороны, параллелизм грамматических форм не исключает возможность народного влияния (ср. в особенности "Ласточку"). Скорее всего, однако, мы встречаемся здесь с индивидуальной манерой большого поэта, своеобразного также и в приемах рифмовки. Во всяком случае, первый опыт деканонизации точной рифмы остался в истории русской поэзии эпизодом»*.

В предположениях Жирмунского есть несколько спорных пунктов. «Канонизацию» и «деканонизацию» точной рифмы нельзя рассматривать как главное историческое движение русской рифмы. Процесс «канонизации», так же как и процесс «деканонизации», происходил с рядом исключений и отнюдь не прямолинейно. Сами по себе понятия «канонизация — деканонизация» мало что объясняют. Историю рифмы нужно рассматривать в связи с функцией рифмы в развивающихся, сменяющихся и взаимодействующих системах стиха. Тогда, может быть, прояснятся темные места и найдут объяснение парадоксы. Черты «индивидуальной манеры большого поэта» следует рассматривать тоже в связи с развитием системы стиха. Индивидуальность, как бы она ни была мощна, всегда несет на себе отпечаток системы стиха, поэтически мыслит в данной системе и даже, создавая новую, на первых порах отталкивается от старой (так создавалось, например, тоническое стихосложение

* *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория, с. 190—191.

Тредиаковским и Ломоносовым). Вопрос о народном влиянии тоже не так прост. Почему-то народное влияние усматривается только в неточной рифме. Между тем, как мы видели во II главе данной работы, неточные рифмы отнюдь не преобладают в речевых жанрах фольклора. Рифма Ломоносова не менее народна, чем рифма Державина. Ломоносов часто отвергает именно литературные варианты рифмы (глагольные на -ати) и черпает рифмы из стихии речи. С другой стороны, в XX веке многие типы неточной рифмы являются результатом развития литературной рифмы и к рифме фольклора имеют лишь косвенное отношение.

Объяснение загадки Державина нужно искать в конкретном ходе развития русского стиха в XVIII веке.

Рассмотрим сперва особенности его рифмы.

Классический канон, как мы знаем, позволял некоторые вольности. Они рождались из практики, из соотношений правил версификации с материалом языка. Державин предлагал ряд новых вольностей. Редкие из них были приняты поэзией XIX века.

Дактилическую рифму Державин применяет однажды в первой строфе «Ласточки»:

О домовитая *ласточка,*
О милосизая птичка,
Грудь красно-бела, *касаточка,*
Летняя гостья, певичка...

Это единичная вольность, непреодоленное искушение. Державин поэт женских и мужских рифм. Не случайно на первое место мы поставили женские — их у него несколько больше*. Это связано со строением излюбленных Державиным строф, где три пары женских и две пары мужских рифм.

---

* Женских — 55%, мужских — 45%. (Все наши исчисления сделаны по I тому академического издания Я. Грота. СПб., 1864. Там собраны стихи Державина с 1770 по 1796 г. — то есть поры его расцвета, стихи екатерининской эпохи.)

Традиция XVIII века дозволяет усечение конечного J в женской рифме. Оно нередко и у Державина.

Дугой нагнув волнисты гривы,
Бодрятся, резвятся, бегут,
Великолепный и красивый
Вид колеснице придают.

В. Жирмунский отмечает, что усечение ый — ы преобладает. (На 65 случаев в стихах екатерининской эпохи «всего 7 случаев типа *великий — клика,* 1 случай *висящий — ярящи* и 1 раз род. мн. сущ. *длани — желаний*».)

Необычное усечение в мужской рифме Жирмунский не отметил:

Ничто! и не живет тот смертный,
О ком ни малой нет молвы,
Ни злом, ни благом неприметный,
Во гробе погребен живыЙ.

Впрочем, есть и вовсе уникальные случаи усечений, когда рифма вполне впору нашему веку: василискоВ — близко, потомки — ПотемкиН.

Поэт и здесь не удержался от искушения нарушить канон.

Усечение J прочно держится в русской поэзии, начиная с классицизма, как признак литературной рифмы. У Державина таких рифм 3,5% (у Блока почти в два раза больше).

Державин, однако, часто применяет и другой вид усеченной рифмы, не привившийся в русской классике, — усечение в мужских: днесь — чесТЬ, тверРд — вслед, смеРть — терпеть, воЛн — звон, дар — лаВр, муз — муРз, ВаКх — грудях. Здесь выпадает один из согласных (чаще — перед конечным согласным).

(Ср. в. частушках: погас — подасТ, привез — веРсТ, есТЬ — здесь, чеРт — почет. У Асеева: посметь — смеРть, клятВ — злят; у Пастернака: карниз — букинисТ, грызТЬ — высь, резон — горизонТ.) Рифмы эти, возможно, — от природного слуха, казавшегося в XIX веке грубым.

Ведут не в храм — на место лобно
Они содетелей неправд;
Души коварной чувство злобно —
Здесь дыба, а по смерти — ад.

Недопустимым казалось и замещение конечных согласных мужской рифмы — правило, которым тоже часто пренебрегает Державин.

Вихрь полуночный, летит богатыРЬ!
Тьма от чела, с посвиста пыЛЬ! (р' — л')

Какая громкость, живость, ясность
В созвучном пении твоеМ,
Стремительность, приятность, каткость
Между колен и перемеН! (м — н)

И в превосходной строфе из «Флота»:

Он, белыми взмахнув крылами,
По зыблющей равнине воЛН
Пошел, — и следом пена рвами,
И с страшным шумом искры, оГНЬ
Под ним в пучине загорелись... (л — г, н — н').

(Ср. в частушке: пожаР — побежаЛ, Порт-АртуР — оттуЛЬ, дворянин — с ниМ.)

Чаще других встречаются замещения к — х. «Литературное произношение, — свидетельствует Л. А. Булаховский, — как правило, держалось соответствия графическому Г в конце слова — в виде К: друг — друк, мог — мок. Тем не менее у поэтов, наряду с подобными рифмами, встречаются случаи рифмовки Г — Х, как будто по южнорусскому произношению»*.

Видимо, черты этого произношения были свойственны Державину. Наверное, *вдруг — дух* он произносил как

* *Булаховский Л. Д.* Русский литературный язык первой половины XIX века. М.: Учпедгиз, 1954, с. 19.

вдруХ — дуХ (так же как: твоих — миг, вокруг — пух, долг — бог). Но есть у него явные, бесспорные замещения, свидетельствующие о фонетическом родстве звуков к — х, часто используемом поэзией XX века.

(Ср. казаК — глазаХ у Асеева; куКла — распуХла у Антокольского; сквознякаХ — никаК у Межирова; мыКал — жмыХа у Евтушенко.)

Чтобы с ристалища мне громы
И плески доходили в слуХ,
И вихрем всадники несомы
Поспешно б натягали луК.

Здесь нельзя усомниться в произношении, как и в случаях: зраК — праХ, лиК — в ниХ, клиК — затиХ и т. д.

Еще одну вольность поэт допускает чаще, чем стихотворцы пушкинского времени, — конечное замещение твердой и мягкой согласных.

В «Изображении Фелицы» рифмуются: пуТЬ — растуТ, скользяТ — лгаТЬ, дароВ — любоВЬ; есть очень ясная рифма: ось — Росс.

Исполнь ее величеств, власти,
Бессмертных мудрости дароВ,
Вдохни, вдохни ей также страсти:
Щедроту, славу и любоВЬ (ф — ф').

Эта рифма стала традиционной для Батюшкова (отцов — любовь), Жуковского (богов — любовь̊), молодого Пушкина.

(Ср. в частушке: сеМЬ — всеМ, жаЛЬ — держаЛ, годоВ — любоВЬ.)

Видимо, в рифме Державина многое сформировано наслышанностью в народной поэзии. Это природное для его слуха начало борется с жесткими правилами книжного благозвучия.

Из стихии народных созвучий происходит одногласная мужская рифма Державина: злО — добрО, ко мнЕ —

во тьмЕ, себЕ — ордЕ, сидЯ — Я, лунУ — емУ (впрочем, употребляемая и Ломоносовым).

(Ср. в миру, на рядУ не говори: не могУ; на Волге винО по три деньги за ведрО.)

От народного слуха идет одногласная рифма и у А. Кольцова:

Да не путь по душЕ —
Крепкой воли мне нет,
Что в чужой сторонЕ
На людей поглядеть.

(У него же: огнЯ — никогдА, могУ — емУ, лицО — егО.)*

Женская рифма Державина по лексике старомодна. В ней старинный, важный распев сдвоенных Н. Между тем неточных женских больше, чем мужских**. В большинстве это рифмы суффиксальные. Как и в народной поэзии, Державин поступается тождеством заударной согласной, сохраняя при этом точность окончания.

---

* Любопытны одногласные у Белого: чехлЫ — тьмЫ, КюрИ — струИ, дезабильЕ — полумглЕ, стезЯ — моЯ и т. д. Свидетельство того, что эта рифма еще не потеряна для поэзии.

По поводу рифм с замещениями мягкой — твердой и одногласных Р. Якобсон говорит, что «автономную роль в рифме могут играть не только фонемы в целом, но и их отдельные дифференциальные элементы». Он сопоставляет замещение мягкой — твердой и усечение. «Замыкающие мягкие согласные рифмуют с соответствующими твердыми согласными (осень — сосен, день — колен, отнюдь — труд), так же как j рифмует с нулем (уныло — милый, в ночи — опочий, кий — глубоки)».

В одногласных совпадение опорных согласных «ограничивается лишь отдельными дифференциальными элементами этих неслоговых фонем», то есть либо «разнятся только по звонкости и глухости (глаза — краса) или чаще общность между опорными фонемами сводится к их мягкости, причем либо сопоставляются два звонких или, скорей, сонорных согласных (тебе — везде, земли — любви, заря — огня)... или же, наконец... с какой-либо диезной фонемой сближается j: люблю — пою, нельзя — я; твоя — дитя» (Michigan Slavic Materials, № 1, s. 10—12).

** В стихах екатерининской эпохи неточных мужских 4%, женских — 11%. Всего с небольшим 8% неточных рифм. Это позволяет говорить об оригинальности ряда державинских рифм.

Порой выпадает одна из внутренних согласных: богом — востоРгом, праВды — отрады, счасТье — согласье, свирели — дреВле, хохочет — тоПчет, гоРды — свободы. Отсюда понятны более отдаленные созвучия: хариБды — виды, белоснёЖну — зелёну или превосходное: недви́жим — ближНим.

Внутренние усечения разнообразны. Вот случаи усечения в группах из трех согласных:

Непостоянство — доля смертных;
В пременах вкуса счастье их,
Среди утех своих несметных
Желаем мы утех иных.

По тому же принципу: доЛжно — невозможно, верный — усерДный, райской — ПожаРской.

Порой в группах согласных происходит замещение одного звука: клеТку — издеВку, разгуЛЬе — правосуДЬе (л' — д'), царства — начаЛЬства, скандинавских — кубаНских, поступПках — шуТках, лукаВством — богаТством, притворства — потоМства, красоТки — АмазоНки. Суффиксальность и этих рифм несомненна.

И наконец, варианты со знаменитыми державинскими Н, с медным звоном торжественных строк:

Как пальма клонит благовоННу
Вершину и лицо свое,
Так тиху, важну, благороДНу
Ты поступь напиши ее.

На тех ты зришь спокойно стеНы,
Тем паки отдал грады плеННы.

Со сдвоенным Н сочетаются разные согласные звуки: духоВНа — благовоННа, невиННых — бессиЛЬНых, бездоННы — поЛНы, волшеБНой — удалеННой, цареВНа — восхищеННа, дальновиДНость — невиННость, благовоННы — огроМНый, теМНа — напоеННа, чеРНы — распущеННы, любеЗНых — священНых.

В принципе при поддержке звучного Н возможны замещения любых согласных у Державина:

свобоДны — духоВны (д — в), коваРных — таЙных (р — j), непритвоРны — благороДны (р — д), бесцеНный — рачеБный (н — б), куПно — всеминуТно (п — т), злоБной — гроЗной (б — з).

Четыре пятых его замещенных рифм так или иначе связаны с сонорными — либо согласная замещается сонорной (Н, М, Л, Р), либо замещение поддержано предшествующим или последующим Н.

Из 181 рифмической группы* 121 — замещения с сонорными.

Смычные смычными замещаются в два раза реже, чем сонорные сонорными.

Характер этих замещений и их расположение роднит рифму Державина с «натуральной» рифмой:

богаТом — браКом (т — к) (ср. в частушке: проплаКал — просваТал), люТом — труПом (т — п) (ср. свеТел — пеПел), упаДок — жаЛок (д — л) (ср. ПыЛЬно — стыДно).

Различия — большая активность звонких, более развитая группа замещений с з — с; несравненно более частые замещения с Н у Державина. В этом выражается его понятие о звуковой гармонии, свой вкус, свой «звон» державинской рифмы.

Созвучия, как правило, сосредоточены в конце слова, в окончании. Но всегда поддержаны глубиной слова, чем искупается слабость переклички срединных согласных. В рифме Державина есть усилие искусства, блеск инструментовки.

У него есть и «поглощающие» рифмы вроде: разорил — озарил, есть многочисленные паронимы — или близкие к ним рифмы с внутренним усечением: Петр — ветр, Вине — войне, красы — косы, длани — дани, латах — лапах, влаги — флаги, вздором — взором, запиваю — забываю.

---

* Понятие «рифмическая группа» введено мной для обозначения двойственных, тройственных и множественных рифм.

Есть оригинальные *перестановки:* прославит — хвалит (лав — вал), должно — неотложно (где должно — ложно еще поддержано перекличкой Д и Т); преступных — распутных (где ступн — спутн еще поддержано созвучием предударных Т и П); или: свободной — богоподобной (бодн — добн, где издали откликаются Б и Д); или: корень — построен (орен — роен), годные в современное стихотворение; или: радость — старость (где перекликаются ра — ар, и сть — ст — сть, и звонкое Д с глухим Т); или знаменитая: ласточка — касаточка (со вспархивающим созвучием аст — сат).

А как превосходно слышит Державин звонкую перекличку согласных!

Как с разбега, *раздоры* перекликаются со *взоры* или *разговоров* со *взоров*! Как Р в *роптать* пробивает глухие П и Т, чтобы столкнуться со звонким Д в *страдать!*

Рокочущее Р в *Борей* усмиряется в слове *полей* мягким Л. *Златые* сокращаются в *злые. Богатырь* забавно превращается в *нетопыря:*

Без лат я горе-богатырь,
Прекрасный пол меня лишь бесит,
Амур без перьев — нетопырь,
Едва вспорхнет и нос повесит.

Л из *лад* переносится далеко вперед в *лимонад. Тираном* наполняется звуками и становится *Тамерланом.* Краткое *сын* распевается в мелодичное *соловьин.* Или смягчается: *сын* — *синь.*

Да мало ли у Державина превосходных рифм, которым может позавидовать любой современный поэт: обелиски — близки, древней — деревней, люльке — бирюльке, сквозь — вкось!

И все это звучит и поет в державинском стихе, оживленное ритмом, зрением, воображеньем:

Какое гордое творенье,
Хвост пышно расширяя свой,
Черно-зелены в искрах перья

Со рассыпного бахромой
Позадь чешуйной груди кажет,
Как некий круглый, дивный щит?

Вот какие стихи представляли явление, которое порой скучно именуют «деканонизацией» точной рифмы.

Но чем все-таки объяснить эту неожиданную вспышку «деканонизации»? У Тынянова есть ценная мысль, которая дает отправную точку при объяснении нашей проблемы. «Система метрико-тонического стиха Ломоносова, бывшая конструктивным фактором, примерно ко времени Кострова срастается с определенною системой синтаксиса и лексики — ее подчиняющая, деформирующая роль бледнеет, стих автоматизируется, — и требуется революция Державина, чтобы нарушить сращение, чтобы превратить его вновь во взаимодействие, борьбу, форму».

«Приводя... стертый метр (который стерся именно вследствие крепкого, привычного сращения метра с акцентной системой предложения и с известными лексическими элементами), — приводя его во взаимодействие с новыми факторами, мы обновляем самый метр, освежаем в нем новые конструктивные возможности»*. Введя метрико-тоническое стихосложение, Ломоносов не прервал исторической преемственности литературных стилей. Сдвиг был огромен, развитие поэзии в XVIII веке стремительно, но во многом Ломоносов принадлежал еще литературе русского «барокко». Язык, метафоры, риторика, велеречие и пышность, «высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности»** роднят Ломоносова с предыдущим периодом поэзии — с Симеоном Полоцким. Истинно новым, формирующим фактором его поэзии был метр и ритм. Поэтика же его в значительной мере принадлежала началу века.

Старый теоретик стиха В. Классовский верно замечает, что в силлабическом стихе, основанном лишь на счете слогов, необходимо «резкое обозначение мест», где окан-

---

* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка, с. 29.

** *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10 томах, т. VII, с. 278.

чивается и начинается стих, а для такой цели как нельзя лучше соответствует *рифма,* именно: для показания *предела,* до которого стих должен был дойти и действительно дошел.

В новой ритмической системе Ломоносов отводит рифме прежнюю функцию «обозначения мест» и «показания предела».

Архаические начала ломоносовского стиля быстро приходили в противоречие с живой ритмической структурой стиха.

Обновить его элементы призван был Державин. Он был единственный в XVIII веке поэт «поразительной силы» (Грот). Для того чтобы стать гениальным, ему не хватало одного — предшественников. Ему пришлось потратить огромную силу своего таланта на обламывание слова, на обстругивание шероховатостей новой системы стихосложения. Он строил плотницким инструментом. Столярный не был еще придуман в русской поэзии.

«Революция Державина» перестроила все элементы стихотворной речи, переставила акценты, переместила звуки. Рифма из пассивного фактора стала активным.

«Ода XVIII века — вид ораторской поэзии, в котором акустический момент *eo ipso* (тем самым) был существенен, — уже в литературном сознании Державина была связана с неточными рифмами, по-видимому, как более действительными в акустическом отношении»*. Действительно, неточная рифма Державина, которая не могла быть не замечена после сравнительно строгой рифмы Ломоносова и его школы, означала некий новый принцип звуковой организации стиха.

Новый взгляд на рифму, новая ее роль в стихе и были причиной «деканонизации» точной рифмы у Державина. Открывая двери поэзии для новых слоев лексики, Державин с известным отбором впускает в стих и неточную рифму, рифму «на слух». Это потребность, а не небрежность.

Собственно, «канонизация» начинается после него.

---

* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка, с. 59.

«Молодой Жуковский, чрезвычайно неточный в своих рифмах (до конца 1803 г. около 25 случаев), отклоняется от державинской манеры»: унылой — покрытой, (замещение л — т); посвященной — благоговейном (замещения н — j, j — м); слышен — дышит (замещение конечных н — т) — случаи, действительно, небывалые у Державина.

«Державинский тип неточной рифмы можно проследить в лицейских стихах Пушкина, вообще отличающихся всевозможными отклонениями от строгой рифмы (около 15 случаев)»*.

В приведенных наблюдениях и дана эволюция державинской рифмы. Оказывается, что она вписывается в процесс становления точной рифмы, ее «канонизации». Неточная рифма Державина еще откликается в ранних стихах Пушкина, и постепенный отказ от нее может быть объяснен тем, что принципы рифмовки подчинились другим, более важным для поэзии XIX века основам, когда ораторский стих заменился стихом музыкальным.

«Звукопись» Ломоносова основана на представлении о смысловом значении отдельных звуков. «Он утверждает, что *с, ф, х, ц, ч и* плавное *р* имеют произношение «звонкое и стремительное», а потому «могут споспешествовать к лучшему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных» («Риторика», § 173). «Через я можно показать приятность, увеселение, нежность и склонность, через *о, у, ы* страшные и сильные страсти, гнев, зависть, боязнь, печаль». Следуя этим правилам, Ломоносов создавал и нагнетал звуковое великолепие своих од»**.

Державину чуждо подобное увлечение. Он слышит в строфе сложное сочетание звуков, устремленных к ударному окончанию. Рифма для него не только средство звуковой изобразительности, а еще и пункт схождения смысловых ассоциаций.

---

* *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория, с. 191—192. (Я насчитал около 60 случаев. — Д. С.)

** *Морозов А. М.* В. Ломоносов // *Ломоносов М. В.* Избр. произв., с. 37.

Интересно сравнить по-своему сильное описание корабля у Ломоносова со строфой из державинского «Флота».

Ломоносов:

Корабль как ярых волн среди,
Которые хотят покрыти,
Бежит, срывая с них верьхи,
Претит с пути себя склонити;
Седая пена вкруг шумит,
В пучине след его горит...

Державин:

Он, белыми взмахнув крылами,
По зыблющей равнине волн
Пошел, — и следом пена рвами,
И с страшным шумом искры, огнь
Под ним в пучине загорелись...

Рифмы Ломоносова мало говорят о содержании стихов: среди — верьхи, покрыти — склонити, шумит — горит. Внутри этой схемы может содержаться любой пейзаж, любое событие.

Другое у Державина: крылами — рвами, волн — огнь. Полет, колебание волн, огненный след корабля — рифмы составлены из главных слов, обозначающих картину.

Видимо, этим, *новой функцией рифмы,* усилением ее смыслового значения в строфе и звукового в стихе, объясняется загадка Державина.

Державин — первый русский поэт, для которого рифма не украшение стиха, а важный конструктивный элемент. Именно Державин закладывает основы «рифмического» мышления русской поэзии первой половины XIX века.

4. РИФМА В ЯМБО-ХОРЕИЧЕСКОМ СТИХЕ

Силлабо-тонический стих настолько пришелся впору российскому стихотворству, что многим поэтам казался произошедшим из русской народной поэзии. Стих этот

развивался на протяжении XVIII века. «Новая система ритмики была в основном дана Тредиаковским, а новая система стиха — Ломоносовым»*. Как отмечает автор лучшей работы о русской метрике XVIII века, К. Д. Вишневский, «к началу 80-х годов формирование основных русских силлабо-тонических метров можно считать законченным»**.

Стих XVIII века еще недостаточно изучен, но даже при нынешних наших знаниях можно наметить периоды развития русской рифмы, в целом напоминающие последующие циклы XIX и XX веков.

Циклы эти в какой-то мере смещены и гораздо труднее ощутимы, ввиду начальности процесса и из-за «жесткости» рифменной поэтики классицизма.

Однако можно различить период становления, связанный с именами Тредиаковского и Ломоносова; период освоения и стабилизации, связанный с Сумароковым и его школой, — период, который трудно отличить от последующего периода «автоматизации» и выцветания рифмы (50—80-е годы); наконец, период державинского поиска, продолжавшегося до 10-х годов XIX века.

Стих XVIII века — ямбо-хореический, двусложный***.

Тредиаковский ввел константность ритма в силлабический размер. Хорей таился в недрах русского силлабика. Ломоносов услышал и другие стопы силлабо-тонических размеров. Но утвердил он структуру двусложную — ямб. Она продержалась до середины XIX века.

«В русской поэзии уже начиная с Ломоносова из взаимодействия метрической модели двусложного ямбического (или хореического) стиха с фонетическим своеобразием

---

* *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. Гослитиздат, 1958, с. 328.

** *Вишневский К. Д.* Русская метрика XVIII века, с. 151.

*** По подсчетам К. Д. Вишневского ямбы занимают 83%, хореи — 10,2%, трехсложные размеры — 0,7% строк. Трехсложные размеры впервые зафиксированы у Сумарокова (1755), потом у Хераскова. Рифмованных стихов — 90%.

русского языкового материала возникла новая национальная форма стиха — русский ямб, который благодаря своему меняющемуся ритмическому (акцентному) наполнению допускал очень большую поэтическую свободу, сделавшую этот размер, особенно у Пушкина, богатым и разнообразным средством художественной выразительности»*.

Новая ритмическая система определила и господствующий способ рифмовки. Сделав ритмическую структуру стиха «двусложием», создатели новой системы ограничили выбор рифм преимущественно мужской и женской.

Утверждаясь, новая система всегда ограничивает выбор материала. Она должна «отделиться» от других систем. В ходе развития ее материал расширяется, включая в себя материал других систем, поглощая эти системы.

В «Правилах пиитических о стихотворении российском и латинском», вышедших в 1826 году десятым изданием «в пользу юношества, обучающегося Поэзии» («Правила» эти мог читать и Пушкин), сказано: «*Ямб и хорей* весьма сродны нашему языку; приятность же их не мало зависит от Рифмы...»

«Есть же Рифма (вирша) конечное слово, подобное другáго стиха конечному слову или *речением,* или *звоном,* или *буквами*»**.

Рифмы, подобные «речением», — суффиксальные, грамматические рифмы. Так, видимо, автор понимает неточную рифму Державина. Рифмы «по буквам» — орфографические. От них в принципе отказалась русская поэзия. («Как можно вечно рифмовать для глаз, а не для слуха?»***)

Русская поэзия признала рифму — «по звону», по созвучию, по слуху, по произношению. Однако у каждого времени был свой звон.

«Звон» XVIII века — это точные мужские и женские рифмы двусложного стиха. Неточность — уступка слуху.

---

* *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха: Сб., с. 12—13.

** «Правила пиитические...», с. 7.

*** *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10 томах, т. VII, с. 243.

Установка та же, что и в народном стихе, но отбор более тщательный и строгий. Допускаются некоторые «вольности» — усечение конечного Й (J) после Ы или И в женской рифме, парность а — я, о — е, у — ю, и — ы; немногочисленные одногласные рифмы на И после мягкой согласной (типа: твои — любви).

У большинства поэтов встречаются сочетания «долгого» согласного НН с «кратким» — Н (славеНа — изумлеННа у Ломоносова). Изредка — сочетания мягкой и твердой согласных (небеС — веСЬ, сиНЬ — сыН, дароВ — любоВЬ у Державина).

Эти правила и исключения в основном принимает поэзия начала XIX века.

В поэтической практике расхождения с нормой поначалу были довольно значительны, а неточные рифмы Державина до сих пор ставят в тупик.

И все же общие понятия о рифме вращались именно в кругу изложенных выше правил и «вольностей».

Классицизм XVIII века чрезвычайно расширил арсенал русской рифмы за счет широкого применения мужских и усовершенствовал женскую рифму исключением «подлых рифмов» на -ати.

Число мужских и женских рифм в поэзии почти сравнялось.

Поэты XVIII века предпочитали чередование мужских и женских рифм. «Большая красота и приятность бывает в стихах, ежели *Рифма* в них *смешанная,* то есть ежели мужеской стих с женским кладется попеременно»*.

Автор «Пиитики» теоретически признает дактилическую рифму («обоюдную»), но не приводит ни одного примера ее в стихах. Он подробно разбирает варианты двусложных стихов — хореических, ямбических, также хорее-пиррихических и ямбо-пиррихических.

Шестистопный дактило-хореический стих (русский гекзаметр) «рифмы не терпит». «Терпят» рифму шестистопные стихи в сочетании с пятистопными (стих «герои-элегический»).

---

* «Правила пиитические...», с. 7 и далее.

Примеры четырехстопных, трехстопных и двустопных дактило-хореических стихов открываются только в «невинных песнях» (то есть в фольклоре). Момент чрезвычайно важный.

О стихе «анапесто-ямбическом» автор «Пиитики» пишет, что он «введен недавно в подражание дактило-хореическому». Рифмы он требует тоже мужской и женской.

Двусложный стих и его рифма были тем литературным источником, откуда черпали свои понятия поэты начала XIX века. Этот стих преобразовывал и довел до высочайшего совершенства Пушкин. С него началась подлинная русская поэзия нового и новейшего времени.

К XIX веку в русской поэзии существовали две живые и развивающиеся системы стиха — стих народной поэзии и силлабо-тонический стих XVIII века. Дальнейшее развитие русского стиха состояло во взаимодействии этих двух систем.

Особую роль в этом взаимодействии играла рифма.

IV. РИФМА ПУШКИНА И НАЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА СТИХА

1. РИФМЫ ЖУКОВСКОГО И БАТЮШКОВА

Державинские рифмы не вдруг ушли из русской поэзии. Они еще откликались у Карамзина, Жуковского и особенно у Батюшкова. Последний любил рифму и почти не писал белых стихов.

Не будешь в золоте ходить,
Но будешь без труда на рифмах говорить, —

писал он В. Л. Пушкину. И сам «на рифмах» говорил без труда. Дурного поэта (видимо, Боброва) он уничижительно именовал «Безрифмин». Жуковский и Батюшков во многом предвосхитили рифмы раннего Пушкина. И хотя по числу неточных рифм лицейский Пушкин превзошел обоих, в их рифмах замечается поразительное сходство. Причина в том, что подобные рифмы породил Державин. Все трое постепенно отказывались от них. И, может быть, снова раньше всех Пушкин, опередивший старших собратьев и в этом.

Неточные мужские у Батюшкова немногочисленны. Это главным образом усеченные: петь — смерть, дом — сонм, гром — сонм. «Сонм» попадается и у Жуковского: сонм — кругом, сонм — жезлом и похожее: холм — другом; и у Пушкина: сон — он — сонм.

В неточных женских Батюшкова явственно слышатся державинские замещения в группе с Н: обагренны — медный, тихоструйный — единошумный, упоенный — темный, бездонны — преогромный, благосклонной — огромной. (У Пушкина: рожденный — задушевный.)

Бóльшая часть других неточных Батюшкова суффиксальные, тоже державинского типа: должно — можно, нравов — нахалов, любимец — счастливец, томный — подобный, несходен — способен, драгоценен — уверен, объемлет — колеблет, поглотит — потопит и т. д. (Ср. у Жуковского: звонче — громче, радость — благость,

красавчик — пальчик; у Пушкина: китайца — американца, оком — вздохом, ленивец — любимец.) Рифма: ропот — хохот откликается у Жуковского: рокот — хохот.

Есть и совсем своеобразные рифмы, часто похожие на описки: славы — обветшалы, древний — вечерни, и даже: мечами — упали.

Традиционные усечения J у обоих поэтов встречаются почти в равной пропорции; у Жуковского их 2,7%, у Батюшкова — 2,6%. По числу же других неточных второй превосходит первого. У Батюшкова на 2895 рифменных групп их 34, у Жуковского на 7303 — 2 десятка*.

Соотношение мужских и женских у Батюшкова вполне соответствует времени — чуть-чуть перевешивают женские (48,9% и 51,1%), почти так же, как и у Пушкина ранней поры.

В целом же с Пушкина начинается временное преобладание мужских рифм, заметное у Баратынского, Лермонтова, Тютчева.

Соотношение рифм у Жуковского глубоко оригинально. В этом смысле он как бы принадлежит другой эпохе. Самым поразительным является наличие у него 39 пар дактилических рифм (0,5%) в трех стихотворениях: «Песня» (1815), «Отымает наши радости» (1820) и «Мотылек и цветы» (1824). Едва ли это не первые серьезные русские стихотворения с дактилической рифмой. Происхождение этих рифм у Жуковского связывается с «привнесенной задачей», задачей переводческой. И действительно, первое стихотворение — перевод с немецкого, второе — вольный перевод из Байрона. И все же оригинальность переводческих средств, смелость для того времени необычная достойны выдающегося таланта.

Преобладание мужских над женскими тоже, видимо, связано с переводом (мужских — 56,7%, женских — 42,8%).

С прекрасной новизной прозвучал перевод «Шильонского узника», построенный сплошь на мужских рифмах,

---

* Жуковский имел привычку переделывать стихи и исправлять устаревшие рифмы. Подсчитать истинное число неточных у него можно, только изрядно покопавшись в первоизданиях.

в то время как чередование мужских и женских считалось одним из правил русского стихотворства. Одними мужскими рифмами написаны стихи «К месяцу» (из Гете), «Гаральд», «Жалоба пастуха» и еще несколько.

Любопытно, что Пушкин почти не воспользовался этими двумя важными новшествами, несмотря на то что другие стороны поэзии Жуковского оказали на него заметное влияние.

Может быть, потому, что Пушкин — ученик поэзии французской с ее женскими и мужскими рифмами, строй немецкого стиха, откуда пришла к Жуковскому дактилическая рифма, ему чужд. Может быть, и иное. Пушкин органически вырастает из русской традиции XVIII века и ищет новый стих на пересечении этой традиции с народной поэзией.

Эксперимент Жуковского позже воспримет Лермонтов.

2. РИФМЫ ПУШКИНА

«Поэзия проснулась под небом полуденной Франции — рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов».

Для Пушкина рифма — явление многозначащее. С ней связывает он рождение формы новой поэзии — романтической.

«Ухо обрадовалось удвоенным повторениям звуков, побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому»*.

Повторенный звук, соответственность, отзвук, эхо.

Рифма — дочь Эхо, «бессонной нимфы», и Феба, бога света и покровителя поэзии.

> Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой,
> Музам мила...

---

* *Пушкин А.* С. Полн. собр. соч.: В 10 т., т. VII, с. 34.

Рифма — звонкая, звучная подруга. Образ рифмы у Пушкина — эхо, воздух, ветер, парус. Ветер вдохновения, гул слов.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны,
Громада двинулась и рассекает волны.

Рифма — движение стиха, встречное движение мысли и звука. Вне этого движения нет стиха.

Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.

Стих рождается как мысль и как звук одновременно. «Странная прислужница», рифма послушна «памяти строгой». Как мы бы сказали, она — рычаг поэтических ассоциаций. То, что хранится в памяти — слова, значения, — складывается в стихи с помощью рифмы. И это в самой природе ума и в природе всех вещей — откликаться, открывать соответственность ума — природе, смысла — звуку, стиха — стиху.

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
        На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
        Родишь ты вдруг.

Это эхо. «Таков и ты, поэт». Отклик, соответственность — механизм поэтического познания. Он, поэт, от-

кликается. Отклик — это стих. Ум поэта не есть нечто, противоположное природе. Звуки, живущие в нем и откликающиеся в рифме, сродни природным звукам.

В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйный,
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шепот речи тихоструйной.

Шум, напев, гул, шепот — вся полнота звучания природы откликается поэту в минуту вдохновения, когда

В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.

Процесс творчества для Пушкина — естественный процесс. В нем нет надрыва и мрачного труда. «Перо по книжке бродит без всякого труда», легко отыскиваются и «концы стихов», и «верность выраженья» —

То звуков или слов
Нежданное стеченье,
То едкой шутки соль,
То правды слог суровый,
То странность рифмы новой,
Неслыханной дотоль.

Стеченье *звуков или слов*. Слог правды и странность рифмы.

Смысл и звук равно важны для Пушкина в стихе.

В понимании рифмы, ее значения для стиха, Пушкин — продолжатель Державина. Рифма — не украшение, а важный, равноправный элемент поэзии. «Выдвинутый фактор».

Но рифма у Пушкина иная. Иная в ней музыка. Гармонию и естественность поэт понимает как чистое совпадение звуков, как аккорд без диссонансов. Удвоенным повторениям звуков радуется ухо.

У Пушкина есть понятие о естественной речи — это разговорная речь его круга, русская культурная речь, язык национальной культуры — язык, очищенный от вульгаризмов, от диалектизмов и, с другой стороны, — от выспренности, от условности книжного языка предыдущей эпохи. Такова же и «естественная» рифма Пушкина — преобладающая в стихии речи точная рифма, очищенная от косноязычия точная рифма поэзии.

Пушкинский слух более изощрен, чем слух Державина. Он усовершенствовал всю систему стиха, национальную форму стиха — *русский ямб*.

Пушкин утверждает рифму «по звону», а не по буквам.

«Сила рифмы Пушкина, — писал В. Брюсов, — в ее естественности. Пушкин не щеголяет редкостью и изысканностью рифмы; «новых» рифм у него немного. Словарь рифм Пушкина показал бы, как часто у него повторяются одни и те же пары созвучий, особенно мужских. Но Пушкин внимательно заботился о двух вещах: 1) чтобы рифмующееся слово естественно приходилось на конец стиха и 2) чтобы под рифму попадали те слова, на которые почему-либо надо обратить особое внимание читателя, на которых лежит смысловое ударение. Благодаря этому рифма Пушкина — не случайное украшение, но необходимый элемент стиха, нечто связанное с ним органически, его существенная часть»*.

Слух Пушкина склонен к благозвучию. Вся система силлабо-тонического стиха «облагозвучивается» со времен Ломоносова.

Пешковский предложил метод сравнения речи по «благозвучию». Он сравнивал количество «музыкальных» звуков (гласных, звонких и сонорных согласных) с «шумами» (глухими согласными и аффрикатами).

Вот насколько «благозвучны» «Бесы» Пушкина (стихотворение это одно из самых насыщенных аффрикатами и глухими согласными) по сравнению с «Вечерним размышлением» Ломоносова и одой Державина «Властителям и судиям»:

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7 т., т. 7, с. 92.

	«Музыкальные» звуки, в %	«Шумы», в %
Ломоносов	69,61	30,39
Державин	72,67	27,33
Пушкин	74,78	25,22

Таблица эта достаточно наглядно показывает звуковую тенденцию силлабо-тонического стиха*. Однако она выражает лишь одну линию разнородных устремлений Пушкина.

Он довел до совершенства русский стих, завершил огромный этап его эволюции. Это касается, в частности, и рифмы. Но значение Пушкина шире и необъятней.

Он заложил новые основы для дальнейшего развития русского стиха, определил новые его тенденции.

Он не был удовлетворен тем, чего достиг, завершая труд своих предшественников. И мы будем говорить об этом, ибо драматическая судьба Пушкина раскрывается не только в том, что он совершил, но и в его полуосуществленных замыслах, которые довершать и развивать предстояло всей русской поэзии совокупно.

Брюсов делит рифмическое творчество Пушкина на три периода: лицейский, 20-е годы и 30-е годы. У нас есть возможность более точной периодизации. Рифменное творчество Пушкина теснейшим образом связано со всей его творческой эволюцией. Пушкинская рифма всегда отражает его искания, всегда наполнена смыслом. И даже внешние ее параметры любопытнейшим образом свидетельствуют о глубинных изменениях пушкинского стиха. Попробуем это показать.

Лицейский период (1813—1816). Пушкин вышел из лицея в 1817 году, однако все данные свидетельствуют, что период начального ученья окончился для него где-то

* См.: *Пешковский А. М.* Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Ars Poetica. М.: ГАХН, 1927, с. 32—35.

на грани 1816 года. Именно в этом году полностью исчезают его «небрежные» рифмы.

С. Бернштейн на основании изучения рифм раннего Пушкина отмечает, что «Пушкину удалось в определенный момент своей поэтической эволюции резко изменить систему поэтического произношения в сторону сближения его с разговорной речью... В эту пору он значительно сузил в своих стихах область церковнославянского еканья... и прекратил рифмовку исходного *г* с *х*... Сделать такой решительный поворот мог только великий поэт...» Резкий и решительный, почти мгновенный переход «от одной системы поэтической утилизации языка к другой» является гранью первого периода его рифмического развития, периода ученичества*.

Бернштейн в цитированной нами работе — одной из лучших работ о русской рифме — обозначает конец лицейского периода 1817 годом. Мы бы предпочли сократить поэтическое ученичество Пушкина на целый год.

В 1816 году умер Державин. Событие это не могло не произвести впечатления на Пушкина. В этом же году состоялось его знакомство с Чаадаевым. В лицее его посетили Карамзин, Жуковский, Ал. Тургенев, Вяземский.

Резко изменяется поэтическое самосознание юного Пушкина.

В 1815 году он пишет в послании «Моему Аристарху» (Кошанскому) о своих стихах:

Плоды веселого досуга
Не для бессмертья рождены, —
Но разве так сбережены
Для самого себя, для друга
Или для Хлои молодой.
. . . .
Мои летучие посланья
В потомстве будут ли цвести?

---

* См.: *Бернштейн* С. О методологическом значении фонетического изучения рифм // Пушкинский сборник памяти проф. Венгерова. М.—Пг.: Госиздат, 1923, с. 342—343.

Через год он обращается к Жуковскому с посланием совсем другого рода:

Благослови, поэт!.. В тиши парнасской сени
Я с трепетом склонил пред музами колени.
Опасною тропой с надеждой полетел,
Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел.
Страшусь, неопытный, бесславного паденья,
Но пылкого смирить не в силах я влеченья.

Быстро воспитывается ум и вкус Пушкина, четко выявляются его поэтические пристрастия.

Рифма лицейского Пушкина — «небрежная», по отзыву Брюсова — свидетельствует о влиянии Державина.

В мужских рифмах это замещения твердых и мягких: покров — любовь, бутыль — забыл, монастырь — мир, выступал — вдаль, час — князь, любовь — оков, слов — любовь, цветов — любовь, провожать — виноват, дверь — Луцифер;

замещения к — х: мрак — крылах, мрак — монах, страх — казак, мак — крылах, весельчак — страх, зубах — табак;

усечения одного из двух конечных согласных: брег — поверг, Аристарх — томах, глухом — на холм, волосах — Вакх, Аристарх — стихах, сон — сонм.

В женских рифмах — внутренние замещения: китайца — американца, вспомнил — молвил, поносит — заморозит, оком — вздохом, могущих — дремучих, мохом — потоком, тихой — дикой, наставленья — веселья, ленивец — любимец, кущи — уши, полдневны — темны, ночи — рощи, невидимкой — волынкой, старушки — к ручке, тесной — любезный, чудесной — любезной, ночи — рощи;

несколько внутренних усечений: Наталья — сераля, Коломбны — волны, келье — веселий (двойное усеч. J), весельи — исчезли, российский — твисский, коленях — томленьях, безмолвны — волны.

Наиболее многочисленны традиционные усечения J.

Эти рифмы порой оригинальны и необычны: милее — лилей, Светланой — фортепиано, красно — ненастный.

Лицейский Пушкин в области рифмы — ученик Державина. И характер рифм, и численные их соотношения явно об этом свидетельствуют.

		Мужск., в %	Женск., в %	Усеч., в %	Неточн., в %
Державин	(3868 рифм гр.)	45,0	55,0	2,0	8,2
Пушкин (1813—1815)	(2181 рифм. гр.)	46,7	53,3	3,1	6,0

Мы насчитали у него 137 неточных рифм, из них — 69 с усечением J. В 1815 году Пушкин уже не удовлетворен своим рифменным рядом. В том же послании Аристарху он пишет:

Конечно, беден гений мой;
За рифмой часто холостой,
Назло законам сочетанья,
Бегут трехстопные толпой
На *аю*, *ает* и на *ой*.

Вслед за этим признанием резко меняется рифма Пушкина.

В 1815 году у него 60 неточных рифм (в том числе 40 усеченных), в 1816 — всего 4 (из них 3 усеченные).

Пушкин принимает «законы сочетания», выработанные в XVIII веке, нарушенные Державиным и вновь восстановленные и свято соблюдаемые «музыкальной школой» Жуковского и Батюшкова.

1816—1820 годы. Этот период резко отличается от предыдущего и довольно четко отграничен от следующего, периода романтических поэм.

Неточные рифмы, кроме узаконенных усеченных, исчезают почти начисто. Их можно привести лишь несколько.

Превосходная, «блоковская»: светел — пепел; несколько рифм с замещениями твердой — мягкой, тоже отчасти

принимаемыми классической традицией: сын — богинь, жизни — укоризны, дымом — отымем. Вот, кажется, и все.

Остается некоторое преобладание женских рифм (за счет «Руслана и Людмилы»). Впрочем, весьма незначительное (мужских — 49,7%, женских — 50,3%) для периода в целом (2729 рифм. групп).

Довольно заметно число усеченных J (1817 г. — 2,6%, 1818 г. — 3,2%, «Руслан и Людмила» — 2,5%) — 51 случай (1,9%).

Некоторые серьезные колебания в соотношениях рифм (резкое падение усеченных в 1816 и 1819 гг., резкий их рост и преобладание мужских в 1820 г.) свидетельствуют скорей всего о становлении рифменного ряда. А может быть, как в кардиограмме, «зубец» 1820 года рядом с годом 1819-м есть свидетельство душевных переломов и кризисов, внешних и внутренних.

Данный период заканчивается «Русланом и Людмилой». «Кавказский пленник» открывает следующий.

1820—1826 годы. Новый период творчества можно довольно точно определить, исследуя рифму Пушкина. Он начинается, вероятно, с элегии «Погасло дневное светило», продолжается в лирике 1821—1826 годов и в романтических поэмах от «Кавказского пленника» до «Цыган». Период этот характеризуется чистотой акустики, отсутствием «небрежных», неточных рифм, умеренным использованием усеченных (1821 г. — 0,7%, 1822 г. — 0,7%, 1823 г. — 0,6%, 1824 г. — 0,8%, «Кавказский пленник» — 0,8%, 1825 г. — 0,9%, 1826 г. — 1%, «Бахчисарайский фонтан» — 0,8%, «Цыганы» — 0,8%). Удивительное постоянство этого ряда нарушается лишь в «Гавриилиаде», «Вадиме» и «Братьях разбойниках».

В этот период Пушкин еще не чувствует стеснительности правил классической рифмы и не видит ее границ. В 1821 году он рассердился на Вяземского за фразу о том, что язык наш беден рифмами.

Он рифмует с явным удовольствием. Рифмы его щегольские.

Султан ярится. Кровь Эллады
И резво скачет и кипит.

Открылись рекам древни клады,
Трепещет в Стиксе лютый Пит.
И се — летит предерзко судно
И мещет громы обоюдно.

И дальше: промокла — Фемистокла, супругой — упругой, бегущу — кущу и т. д.

1826—1830 годы. С 1826 года начинается резкий взлет усеченных — в лирике до 2,6%. Этот взлет отражает и «Полтава»: 1,8% по сравнению с «чистым» «Графом Нулиным» (0,6%). Неровная рифмограмма этих лет, видимо, отражает некий поиск, некое разочарование в рифмической гармонии, достигнутой в предыдущие годы, и даже как бы возвращение к Жуковскому.

Пушкин впервые пробует дактилическую рифму в серьезных стихах:

Не розу пафосскую,
Росой оживленную,
Я ныне пою;
Не розу феосскую,
Вином окропленную,
Стихами хвалю.

«Отрывок» 1830 года так и остался незаконченным. В конце 20-х годов Пушкин разочаровывается в возможностях русской рифмы. Но к этому обстоятельству мы еще вернемся.

1831—1836 годы. С последних глав «Онегина», со сказок можно датировать начало нового периода пушкинской рифмы, когда «Звуковая гармония стиха Пушкина достигает полного развития», как отмечает Брюсов*. Однако сам Пушкин пишет:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми томах, т. 7, с. 89.

И я, со вздохом признаюсь,
За ней ленивей волочусь.

Рифма Пушкина вновь устойчива и чиста. 1831—1833 годы — 0,5 усеченных, 1834—1836 годы — 0,6%. Столько же в IX и X главах «Онегина».

Экспериментирует Пушкин в начале этого периода с ритмами и рифмами сказок, но потом как бы отказывается от эксперимента. Дальше рифма гармонична, зрела, звучна, углублена в строку.

«В сочетаниях рифм Пушкин предпочитал чередование женской и мужской или мужской и женской»*. Этот способ чередования — причина того, что у Пушкина примерно равное количество женских и мужских рифм. По моим подсчетам, в лирике зрелого Пушкина 51,7% женских и 48,3% мужских рифм. Соотношение почти то же, что и у Державина**.

Этот небольшой перевес женских рифм над мужскими в XVIII и первой половине XIX века является отличительной чертой нашей ямбической классики. В народной поэзии больше мужских рифм.

Верно замечание Брюсова о том, что женская рифма у Пушкина лучше разработана, чем мужская. Женской рифмой русская книжная поэзия пользовалась лет на сто дольше, чем мужской. К тому же по природе своей мужская рифма более консервативна. Число неточных мужских, например, во все периоды русской поэзии было меньше числа неточных женских.

Хорошо сформулированные определения Брюсова были бы скучноваты, если бы он не раскрыл подлинное своеобразие пушкинской рифмы в своей поздней статье «Левизна Пушкина в рифмах». Статья эта полемическая,

---

* Там же, с. 94.

** П. А. Руднев в статье «Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в.» приводит замеченное Б. И. Ярхо близкое соотношение для всего творчества Пушкина: женских — 50,9%, мужских — 47,9%, прочих — 1,2% окончаний строк (Сб. «Теория стиха», с. 124).

призванная доказать, что «наши футуристы в своей реформе рифмы, — может быть, не подозревая того, — возобновляли традиции Пушкина»*. Это психологически объяснимое желание старого поэта доказать «молодым», что все уже придумано до них, не вызывает сочувствия. Едва ли это верно. Поэзия развивается, и XX век принес совершенно новые способы рифмовки, новые установки, каких не было и не могло быть у Пушкина. Но наблюдения Брюсова интересны.

«Наши теоретики рифмы щедро брали примеры из стихов Пушкина, но подходили к рифмам Пушкина с уже готовой теорией. Все внимание обращалось на ударную гласную и на звуки *вправо* от нее; звуками *слева,* доударными, не интересовались вовсе»**.

Это положение глубоко правильно. И не только в отношении Пушкина. Но он был образцом поэта, у которого рифмуется не окончание с окончанием, а слово со словом, у которого рифма органически вписана в систему стиха***.

Ближайший звук слева от образующей гласной — опорная согласная.

а. Опорные согласные

Совпадение опорных в открытых мужских — постоянное правило со времен Кантемира****.

«Исключение составляют рифмы на йотированные звуки: *ю, я, ё,* то есть *jу, jа, jo,* где, по-видимому, для слу-

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми т., т. 7, с. 163.

** Там же, с. 150.

*** В главе о рифме начала XX века мы рассмотрим взгляды Брюсова на неточную рифму. Он верно определил лишь одну из ее тенденций — продвижение созвучия «влево». Между тем у «новой» рифмы есть десяток других не менее важных признаков.

**** И даже ранее в «искусственной» поэзии первой половины XVII века совпадение опорных — частое явление: отЦа — лиЦа, земЛи — внемЛи, веЗде — мЗде. Даже в закрытой мужской рифме часты эти совпадения: сТал — усТал, кЛюч — Луч («Послания чернеца Савватия». См.: Панченко А. М. О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии XVII в. // Теория стиха: Сб. ст., с. 285).

ха Пушкина звук j уже является опорным... В отдельных случаях как йотированные принимались Пушкиным звуки и и *е*, откуда рифмы: любви — дни, стекле — О да Е и т. п.»*. (Здесь довольно распространенное замещение предударных со смягчением: в' — н', л' — j, «вольность» издавна допускаемая.) В закрытых менее строго согласовывается опорный звук. Всего лишь в 17% закрытых мужских рифм тождественные опорные (лирика 1831—1836 гг.).

«Среди женских рифм Пушкина должно различать две группы: те, где после ударной гласной нет согласной (настроя — героя, сединою — женою. — Д. С.) или одна согласная (тумане — романе, угрозы — прозы. — Д. С.), и те, где после ударной гласной две или несколько согласных (разгульный — караульный, возникла — Перикла. — Д. С.)»**. Брюсов отмечает, что «в рифмах второй группы опорные звуки согласованы вообще редко». Это естественно, ибо само обилие согласных звуков делает рифму этого типа богаче. Но и здесь приводится ряд рифм с согласованием: проворной — чудотворной, смиренный — презренный, треснет — воскреснет, Андрюшка — старушка и т. д.

Добавить остается, что совпадений опорных в женской рифме Пушкина еще меньше, чем в мужской: в лирике 1831—1836 годов — 10%, в III главе «Евгения Онегина» — 12%.

Как мы видели выше, точное согласование опорных вовсе не преобладает у Пушкина. Может быть, в этом состоит подлинное обаяние пушкинской рифмы. Он любит рифму «мягкую», ни один из ее звуковых элементов не преувеличен, не форсирован.

В стремлении к «твердости» рифмы явно переборщил один из «продолжателей» X главы «Онегина». В 1969 году краевед из города Рузы К. А. Моченов опубликовал в местной газете «Красное знамя» произведение, написанное онегинской строфой, со вставками пушкинских строф,

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми т., т. 7, с. 153.

** Там же, с. 154, 155.

выдавая это за полный текст X главы*. Не вдаваясь в литературоведческий, исторический и лингвистический анализ моченовского текста, мы обращаем вниманием лишь на одну особенность его рифмы. Звуковая ее организация на первый взгляд соответствует принципам XIX века, но выдает небольшая деталь. 18% женских (7 из 38) и 60% мужских закрытых (24 из 40) составляют рифмы с совпадающими опорными согласными. Первая цифра в два раза превышает количество женских рифм подобного типа в VIII главе и в «Путешествии Онегина» (9%); вторая в 6 раз превышает число закрытых мужских с опорными в VIII главе и в 15 раз — в «Путешествии Онегина».

Россия присмирела снова,
И пуще царь пошел кутить,
Но искра пламени иного
Уже издавна, может быть, —

начинает строфу Пушкин. А продолжается она так:

Все большим жаром разгоРалась.
Уж воедино собиРалась
Семья борцов, богатыРей,
Дерзнувших грянуть на цаРей...
Друзья, друзья... сердечной кровью
Я каждый слог о них пишу
И музу трепетно прошу,
Где не талантом, так любовью
Стихи возвысить на преДел,
Достойный их прекрасных Дел**.

Можно поручиться, что нет другой строфы во всем «Онегине», где бы соседствовали три пары рифм с тождественными опорными. У Моченова на 19 строф в 6-ти —

* Это один из вариантов так называемой «фольклорной версии» X главы.

** «Красное знамя» (г. Руза), 1969, 5 мая.

трехкратные совпадения опорных, в 4-х — двукратные, в 7-ми — однократные.

После Пушкина рифма «твердеет». У поэтов начала XX века постоянное совпадение опорных было навязчиво, в наше время «твердая» рифма бывает почти невыносима.

В «Кипарисовом ларце» И. Анненского 45% закрытых мужских рифм и 27% женских — с созвучием в опорных.

У Пушкина в опорных происходит явление, свидетельствующее об особом восприятии приблизительных созвучий. Пушкин мог бы писать и неточными рифмами. Но они не согласовывались с системой классического стиха, противоречили другим его элементам, были бы слишком «выдвинуты» среди других его факторов. Пушкин, сторонник гармонии, сознательно отверг неточные рифмы Державина, не видя возможности их продолжать и развивать в существующей системе стиха, еще нуждающейся в других преобразованиях.

Но именно в предударных звуках пушкинской рифмы, в его опорных согласных накапливаются неточные созвучия, естественные для русского слуха.

Эти созвучия будут накапливаться и толпиться в предударных классической рифмы, пока не рухнет барьер образующей гласной. И тогда эти созвучия хлынут в рифму нового стиха. Но это произойдет в стихе Некрасова.

В опорных пушкинской рифмы Брюсов отметил явление замещения, не дав ему, впрочем, особого названия («приблизительные опорные звуки»). Вот типичные замещения глухих — звонких:

молоДой — суеТой, гряДой — высоТой, Сад — наЗад, Конь — оГонь, гляДел — хоТел, уБийца — кровоПийца, стаКана — курГана, посвяЩали — искаЖали.

В опорных зрелого Пушкина постоянны замещения т — д, б — п, к — г, р — л, р — н, л — н, особенно в женской рифме.

Но этим не ограничивается игра предударных в рифме Пушкина.

Подобно усечению и перемещению звуков в заударной части слова, Пушкин часто пользуется усечением в части предударной. «Пользуется», конечно, сказано условно.

Здесь нет сознательного приема, суммы правил или осознанных навыков, которые определяют характер созвучия у Пушкина — в заударной, у поэтов XX века — и в предударной частях рифмы. Здесь закономерности слуха, как в неточной народной рифме. Исследование этих закономерностей еще раз подтверждает предположение, что существует некий общий закон созвучия, касающийся слова в целом, закон, более выраженный в заударной, «главной» части рифмы, но действующий на всю глубину слова, а может быть, и всего стиха с силой, пропорциональной звуковому и смысловому, ассоциативному значению рифмы у данного поэта.

Вот примеры усечений (из статьи Брюсова):

кумир — вамПир, ковром — зерНом, колЕи — земли, присЛуги — досуги, слóва — бестолКова, восПета — поэта и т. д.

Иногда усекаются несколько звуков (слог) и созвучные предударные приближаются к образующей гласной:

рука — руЧЕЙка, горит — гоВОрит, пленять — воспл АМенять, крАСой — рой, злата — зАПлата, рано — рОМана, своды — своБоды, пишу — пЕПЕЛищу, верой — ВеНЕрой, пиво — спЕСиво.

Вот несколько перестановок из «Медного всадника»:

РыБолов — БеРегов (рб — бр), ГРом — вРаГом (гр — рг), ВоСПомиНанье — ПоВеСтвоваНье (вспн — пвсн) и т. д.

6. Углубление рифмы. Рифма в стихе

Брюсов приводит ряд других примеров углубления рифмы у Пушкина — паронимов (душа — дыша, плеча — луча, рожок — кружок), близких к ним «поглощающих» (да — череда, кумир — мир, чай — примечай, мил — томил, речи — встречи, столица — лица, морозы — розы, хладнокровно — ровно, вериги — Риги), а также омонимических рифм:

> Будет вам по калачу...
> А не то поколочу.

Вот на берег вышли гости.
Царь Салтан зовет их в гости.

Брюсов делает важный вывод обо всем строе пушкинских рифм. Они устремлены в глубь стиха, пронизывают всю основу строки. И потому у Пушкина нет, по существу, бедных рифм. Есть пульсирование звуков внутри стиха, живое звукообращение. «В тех случаях», когда Пушкин, по внешности, довольствовался «бедным» созвучием, не искал согласования доударных звуков, это было обусловлено тем, что доударные звуки рифмующихся слов подчинялись звуковому строю того стиха, в который они входили»*.

Брюсов приводит убедительные подсчеты рифм, так или иначе согласующихся с «глубиной» стиха (рифмы с опорными, со всеми видами замещений, усечений и перестановок опорных и т. д.)**, мы же просто перечитаем с этой точки зрения несколько стихов из вступления к «Медному всаднику»:

На берегу пустынных вОЛН
Стоял он, дум великиХ пОЛН
И вдаль глядел. Пред ним шиРОКО
РЕКА неслася; беДНый чЕЛН
По ней стремился оДиНОКО.
По МшисТыМ, ТопкиМ берегАМ
Чернели избы здесь и ТАМ,
Приют убогого ЧухОНЦА,
И Лес, неведомый луЧам
В тумане спрятанного СОлНЦА,
Кругом шумел.

Роко перекликается с *река* соседнего стиха; ДН с ДН; Т — М, то сближаясь, то раздвигаясь, вдруг запечатлеваются в рифме *там;* Ч издали устремляется к рифме (чернели — чухонца — лучам)!

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми томах, т. 7, с. 161.

** С согласованием доударных звуков в III главе «Евгения Онегина» — 73% рифм; в IV главе — 54%, в «Цыганах» — 51 % и т. д.

Прошло сто ЛЕт, и юный ГРАД,
Полнощных стран КРаса и ДИВО,
Из тьмы ЛЕсов, из ТоПи БЛАТ
Вознесся пышно, ГОРДЕЛИВО.

Л перекликается с Р, ГР с КР, многократно Т с Д, чтобы в конце четверостишия окончания соседних стихов *град* и *диво* соединились в рифме *горделиво.*

Где прежде фИНСКИЙ РыБолОВ,
Печальный пасынок ПРирОды,
Один у нИЗКИх БеРегОВ
БРосал в НЕВеДомые ВОДЫ
Свой ВЕТхий НЕВОД...

Финский рыболов — низких берегов — почти составная рифма. Дальше идет игра р — б, б — р, окружающих рифму *берегов.* И наконец, нев — вед — вод — вет сбиваются в *невод:* неведомость воды и невод.

НЫне тАМ
По оживлеННЫМ берегАМ
Громады СТройные ТеСняТСя
Дворцов и башен; КОраБЛИ
Толпой со всех КОнцов зеМЛИ
К богатым приСТаням СтремяТСя...

Ко далеко вынесено вперед, чтобы отозваться в соседних рифмах: *корабли — концов земли.* Со всех сторон это созвучие окружено разнообразной игрой: ст — тс — тс — ст — ст — тс.

Такое чтение можно продолжать бесконечно. Но оно скоро утомляет. Гармония стиха у Пушкина строится по слуху, это не строительство, а архитектура, здание звуков цельным возникает в его сознании. И едва ли читателю следует относиться к звукам пушкинского стиха аналитически.

Пушкин ценил не необычность словосочетания, небывалую рифму, а смысл, накопленный в словосочетании

и в пространстве между двумя рифмующимися словами. Для гениального архитектора вовсе не нужны кирпичи разного размера. Свежесть слова обнаруживается в контексте, полюбившееся слово бережно сохраняется и многократно становится в строку, чтобы обнаружить все свои смысловые грани. В повторяющихся неоднократно рифмах (вроде день — тень, век — человек, мои — любви, любовь — вновь и т. д.) развивается некий смысл, уже накопленный. В слове заключено пережитое, поэтому от него трудно отказаться.

Рифма на -адость (младость — радость — сладость — гадость) встречается в 36 двойных словосочетаниях.

По степени употребительности они у Пушкина распределяются так (по подсчетам В. Ходасевича):

Младость — радость (и радость — младость) 21 раз
сладость — радость (и радость — сладость) 7 раз
сладость — младость (и младость — сладость) 6 раз
гадость — радость 2 раза

Мечты, мечты,
Где ваша сладость?
Где ты, где ты,
Ночная радость?

Это из «Пробуждения» (1817), где рифма на -адость употреблена уже в пятый раз. Через десять лет в VI главе «Онегина» Пушкин «сам подчеркнул и разоблачил традиционность звукосочетания».

Мечты, мечты? где ваша сладость?
Где вечная к ней рифма младость?

С этого момента рифма на -адость, будучи откровенно названа «вечной», теряла всякую видимость неожиданности... Развенчанной рифмой пользоваться нельзя, и она сдается в архив. Однако Ходасевич справедливо замечает, что Пушкин для «вечной» рифмы избрал не вариант *младость — радость,* а встречающийся в три раза реже — *младость — сладость.* «А почему? Потому,

думается, что здесь рифмовал он не звук, а понятие. Весь конец VI главы "Евгения Онегина" посвящен прощанию с младостью и воспоминанию о ней... И слова "вечная рифма" говорят здесь не только об избитости словосочетания, но еще больше о том, что "младость" есть вечный источник сладких мечтаний».

«Рифмовал не звук, а понятие» — вот суть этого небольшого этюда. К этому можно добавить, что понятие «младость» изменялось от синонима «молодость» до собирательного «молодежь, молодые люди», в каковом качестве оно и употребляется в «Онегине»: «Зато и пламенная младость не может ничего скрывать», «Люблю я бешеную младость», «Летит обжорливая младость»*.

«Младость» уже не Пушкин, «младость» — другие. И радостная рифма уходит.

Мне тяжела теперь и радость
. . . .
Под старость жизнь — такая гадость.

Этими словами из VII главы «Онегина» размыкается сладостный, радостный круг, исчерпывается для Пушкина содержание рифм на -адость.

Как ни совершенны рифмы Пушкина и их звуковая игра, он сам не преувеличивает значения рифмы. «Рифмач», «рифмотвор», «Рифматов» для него слова бранные. Рифмачи у него — модные, но и беззащитные.

«Ямб охладил рифмача».

«Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят везде на карауле», — сочувственно цитирует он Радищева. И делает следующее примечание:

«Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не

---

* См.: *Ильинская И. С.* Лексика стихотворной речи Пушкина, с. 160—162.

надоели *любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный и проч.»*[*].

Рифма — верная подруга здесь скорее «тень иль верная жена». Странная прислужница отказывается служить поэзии. Читатель не ждет рифмы *роза*. От Пушкина он ждет свежей рифмы. И Пушкин иронизирует над собой и над читателем, обманывает его, вместо «рифмы новой, неслыханной дотоль» он снова кидает ему надоевшую *розу*[**]. Здесь можно сказать, что современный поэт вместо *розы* легко бросил бы *рбсы, морбки* или даже *мослы*.

Говоря о кризисе рифмы, Пушкин имел в виду не всю русскую поэзию, а лишь ту систему стиха, которую сам довел до совершенства. Он думал о будущем, о новых путях русского стиха. Он думал не о национальных формах ямба, а о национальном стихе в целом. Он переоценивал опыт целого столетия русского стихотворства. И немало сделал на этом пути.

3. «ДВУСЛОЖИЕ» И «ТРЕХСЛОЖИЕ»

Здесь речь пойдет не о многомерной проблеме становления русской национальной системы стиха, а лишь об одном ее направлении.

Попытки отказаться от рифмы в пушкинские времена были преждевременны. Национальный стих складывался как стих рифменный. Начало кризиса Пушкин констатировал лишь для одного, наиболее разработанного направления силлабо-тонического стихосложения — для ямба и его рифменного оперения.

Сама система таила в себе еще немалые возможности. У Ломоносова и Державина она двусложна. В период рас-

---

* *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, с. 298.

** «Пушкин использовал привычные рифменные ассоциации для разрушения их: дав привычную рифму, он в то же время выделил ее из текста и лишил мотивировки, что в композиционном плане означало перерыв, смену материала — и обнажало форму:

«Читатель ждет уж рифмы розы —
На, вот возьми ее скорей!»

(*Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка, с. 159.)

цвета, в начале XIX века, она также двусложна. У Пушкина, Баратынского и раннего Лермонтова четыре пятых стихов написаны ямбом. Ямб и почти все остальное — хорей, двусложные размеры, —— подавляюще преобладают у Пушкина.

Трехсложные размеры — дактиль, анапест и амфибрахий — существуют больше в теории, чем на практике. Пиитика конца XVIII века говорит только о сочетаниях этих размеров с ямбом и хореем, затрудняясь привести литературные примеры дактило-хореических стихов.

Значит ли это, что русский язык более приспособлен к двусложным стопам, нежели к трехсложным?

«Ритмический закон, конечно, не вытекает механически из свойств языка: иначе все бы мы говорили и писали стихами. Но он и не является чем-то чуждым языку и приложенным к языковому материалу»*.

По подсчетам, одно ударение в прозе приходится на 2,7 слога**. Если эти подсчеты верны, то возможны «сдвиги» естественного ритма речи в ту и в другую стороны — к двусложию и трехсложию***.

«Ямб и хорей весьма сродны нашему языку», — утверждает автор «Правил пиитических...».

«Неужели действительно ямб — самый естественный для русского языка размер? — писал в 1855 году Чернышевский. — Так обыкновенно думают, но не так на самом деле... А между тем кажется, что трехсложные стопы (дактиль, амфибрахий, анапест) и гораздо благозвучнее, и допускают большее разнообразие размеров, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямб и хорей»****.

---

* *Томашевский Б. В.* Стих и язык, с. 29.

** Эти данные приводятся в статье В. М. Жирмунского «О национальных формах ямбического стиха» (сб. «Теория стиха», с. 11).

*** В песне «Соловей Будимерович» (из сборника Кирши Данилова) одно ударение приходится на 2,5 слога. В первых 15 строфах V главы «Евгения Онегина» — на 2,1 слога. В «Железной дороге» Некрасова — на 2,7 слога.

**** *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., т. 2. М.: Гослитиздат, 1949, с. 470, 472.

Эти два высказывания разделены всего лишь тридцатью годами. За эти годы сложилась единая национальная система русского стиха, признавшая равноправие трехсложия с двусложием.

Это не было заменой одного стихосложения другим, а расширением рамок стихосложения и включением в него элементов разных структур русского стиха.

Трехсложие настойчиво стучалось во все двери русской поэзии.

а. Трехсложие у Пушкина

«Четырехстопный ямб мне надоел». Пятистопный ямб, тоже, видно, не мог совершенно утешить.

У Пушкина не очень много стихов, написанных трехсложными размерами. Но важно уяснить себе, какое место занимали эти стихи в его творчестве.

Юный Пушкин пользуется трехсложными размерами в стихах эротических и вакхических («Измены», «Леда», «Несчастие Клита», «Заздравный кубок», «На Стурдзу»). Исключение представляет «Сраженный рыцарь», подражание Жуковскому.

С 1824 года трехсложными стопами написаны многие важнейшие стихи Пушкина: «Восстань, боязливый...», «Подражания корану», «Песнь о вещем Олеге», «Черная шаль», «Узник», «Вакхическая песня», песня Земфиры из «Цыган», позже — «Кавказ», «Туча», ряд антологических стихотворений («Из Ксенофана Колофонского», «Из Афенея», «Юноша, скромно пируй...», «Рифма — звучная подруга...» и т. д.).

Эти стихи — новое явление русской поэзии. Они — полноценные образцы расширяющейся силлабо-тонической системы, освоение трехсложия средствами силлаботоники.

Трехсложными размерами пользовался Жуковский в переводах немецких баллад. Но это диктовалось потребностью, привнесенной в русскую поэзию «извне», переводческой задачей, подобно тому как свободный стих является покуда привнесенной задачей в современной нашей поэзии.

«В русской поэзии XIX века сложилась прочная традиция перевода немецких дольников не близкими к ним ямбами и хореями, а более далекими от них анапестами и амфибрахиями. Именно эти размеры стали в русском стиховом сознании XIX века эквивалентами германского дольника. Почему это произошло, объяснить трудно: по-видимому, причина в том, что к началу XIX века... ямб и хорей в русской поэзии были уже размерами разработанными, устоявшимися, не допускавшими экспериментов, тогда как трехсложные размеры, еще не вышедшие из экспериментальной стадии, ощущались как некоторая метрическая экзотика...»*

Трехсложие Пушкина выросло из внутренних стимулов русского стиха. Но оно не внесло ничего нового в строение пушкинской рифмы. Пушкин так и не вышел за рамки мужской и женской рифмы. Дактилических рифм у него практически не появилось. Дальнейший шаг по этому пути сделал Лермонтов.

Однако факторы, лежащие внутри силлабо-тоники, внутристиховые были не единственными и не главными. Потребность трехсложия лежала глубже и осуществлялась в процессе слияния систем русской поэзии в единую систему национального стиха.

6. Две системы русского стиха

В начале XIX века существовали две живые системы стиха — народный стих былин и песен и литературный силлабо-тонический стих. Народный стих давно сложился и запечатлелся в традиционных формах. Время накладывало на него лишь незаметный отпечаток. Стих книжной литературы развивался, охватывая все большие слои русской речи, принимая в свое лоно различные традиции, осваивая сосуществующие структуры.

По-своему взаимодействовал он и с народным стихом. Вопрос о ритмической структуре народного русского

---

* *Гаспаров М. Л.* Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха: Сб., с. 89.

стиха сложен. Его чаще всего называют стихом тоническим. Многие его жанры имеют постоянное ударение на третьем от конца слоге каждого или почти каждого стиха, то есть дактилическое окончание строки. Народный стих в основном — без рифмы.

Литература издавна с позиций силлабо-тоники пыталась освоить народный стих. Она пыталась понять ритмы простонародных песен и упорядочить их, как упорядочивала она рифму. Система стиха — это еще и точка зрения на другие системы.

Автор известных нам «Правил пиитических...» утверждает, что на все упомянутые им «роды стихов без трудности можно находить примеры в простых Русских песнях»*.

Поэты конца XVIII — начала XIX века слышали в народном стихе тяготение к хорею.

«По склонности Российского языка к стихам дактило-хореическим, есть так же у нас четырехстопные, тристопные и двустопные дактило-хореические; и к обогащению Российского стихотворения полезно было бы, ежели бы кто из славнейших в учености мужей постарался дать им *новой* в правилах *вид* и привести в *силу*»**.

Первоначальные опыты «упорядочивания» народного стиха были неудачны. Пушкин в «Бове» пародирует псевдонародный хорей с дактилическим окончанием. Рядом с царем Дадоном из сильного города Светомира летают стрелы Эрота и витают тени Вольтера и немца Клопштока, кстати, не любившего рифму.

«Новый в правилах вид» и силу придал литературным русским песням Дельвиг. Его русские песни не назовешь простыми стилизациями. В творчестве Дельвига есть постоянная линия освоения народного стиха средствами силлабо-тоники.

Многие песни Дельвига, положенные на музыку, действительно стали народными песнями.

---

* «Правила пиитические...», с. 8.

** Там же, с. 19.

В большинстве своих песен Дельвиг пользуется хореическим стихом («Как разнесся слух по Петрополю...», «Ах ты, ночь ли...», «Голова ль моя, головушка...», «Что, красотка молодая...», «Скучно, девушки, весною жить одной...», «Пела, пела пташечка...», «Соловей мой, соловей...», «И я выйду ль на крылечко...», «Как за реченькой слободушка стоит...», «Не осенний частый дождичек...», «Я вечор в саду, младешенька, гуляла...»).

Пять его песен снабжены рифмами — мужскими (в песне «И я выйду ль на крылечко...» — чередование женских и мужских).

Из 16 песен — 9 с дактилическими окончаниями стихов или с окончаниями, тяготеющими к дактилю. Большинство хореев Дельвига прочитываются как сочетание трехсложных и двухсложных стоп, то есть обнаруживают трехсложную природу:

Отчего/ты	⏑⏑⊥⏑
С вечера	⊥⏑⏑
До глубо/кой	⏑⏑⊥⏑
Полночи	⊥⏑⏑
Не блиста/ешь	⏑⏑⊥⏑
Звездами,	⊥⏑⏑
Не сия/ешь	⏑⏑⊥⏑
Месяцем?	⊥⏑⏑
	(анапест с дактилем)
Что, красот/ка молода/я,	⏑⏑⊥⏑⊥⏑⊥⏑
Что ты, све/тик, пла/чешь?	⏑⏑⊥⏑⊥⏑
Что голо/вушку/, вздыха/я,	⏑⏑⊥⏑⊥⏑⊥⏑
К белой ру/чке кло/нишь?	⏑⏑⊥⏑⊥⏑
	(анапест с ямбом)

Среди поздних песен Дельвига (1828—1829 гг.) две написаны анапестом, одна дактилем.

Большая часть его песен лишена рифмы. Но рифма не изолированное явление. Опыты Дельвига — важный этап в утверждении трехсложия в русской поэзии, как выражение потребности создания единой национальной системы стиха.

Дельвиг, конечно, не ставил себе такой задачи, да и не справился бы с ней. Она была по плечу Пушкину. Но русские песни Дельвига была истинно художественным освоением народного стиха.

Еще больше для этого сделал «самородный» поэт А. В. Кольцов.

Обе системы русского стиха наложили равный отпечаток на его творчество. Он усвоил распев народной песни и учился стихотворству у своих предшественников.

У него нерифмованных стихов — половина. В его поэзии можно различить и описать две структуры.

	Рифмованный стих, в %	Нерифмованный стих, в %
Ямб	50	20
Хорей	30	64*
Анапест	—	—
Амфибрахий	20	4
Дактиль	—	—

В 52% нерифмованных стихов — окончания дактилические. В них явно преобладает хорей. Это тот самый вариант стиха, который изобрели русские поэты для имитации народной интонации.

Но вот как звучат хореи и дактили у Кольцова:

Не смотря в лицо, ⊥◡⊥◡⊥
Она пела мне, ⊥◡⊥◡⊥
Как ревнивый муж ⊥◡⊥◡⊥
Бил жену свою. ⊥◡⊥◡⊥

Или:

---

* Включая «двойной амфибрахий». У Кольцова, если считать вместе стихи обеих его структур, ямбов всего 35%, то есть намного меньше, чем у Блока, Анненского, Пастернака, Заболоцкого, Мартынова. В смысле размеров он один из самых нетрадиционных поэтов в нашей литературе.

Красным полымем ◡◡⊥◡◡
Заря вспыхнула, ◡◡⊥◡◡
По лицу земли ◡◡⊥◡◡
Туман стелется. ◡◡⊥◡◡

Эти стихи можно рассматривать и как анапест. Их называют еще и «двойным амфибрахием» (ср.: «Уж как пал туман на сине́ море»◡◡⊥◡◡).

Кольцов, внешне принимая традиционное двусложное (хореическое) понимание народного стиха, явно слышит стих трехсложным. Он намного менее «ямбичен», чем старшие современники — Пушкин и Баратынский. Лишь у Некрасова и поэтов посленекрасовской поры так мало ямбов. «Народная» структура стихов Кольцова явно влияет на «литературную». Они сближаются. И все же еще четко различимы по лексике и по тематике. И сохраняют ясные внешние признаки: в основном двусложный стих с женскими и мужскими рифмами («литературный») и в основном нерифмованный дактило-хореический и анапестический стих с дактилической (трехсложной) клаузулой («народный»).

Итак, в русской поэзии складывается трехсложие двух видов. *Трехсложный литературный стих с мужской и женской рифмой.* И *трехсложный стих* имитаций народной поэзии с дактилическим окончанием, но *без рифмы.*

Кажется, что сама логика требует введения дактилической рифмы, но обе традиции — народная и литературная — этому препятствуют. Литературная традиция почти не знает дактилической рифмы. Народный стих не обнаруживает последовательного тяготения к рифме.

Конечно, дело не только в этом. Слияние двух систем русского стиха требует усилий гения. Нужно соединить не дактилическое окончание с дактилической рифмой, а еще и формы поэтического мышления — «рифмическую» и безрифменную.

В мыслях и трудах позднего Пушкина видны приблизительные очертания национальной системы стиха, начало великой, новой его работы.

4. НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ ПУШКИНА

«В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному»*.

Принято считать, что поздний Пушкин изменяет поэзии ради прозы, однако он думает и о расширении круга поэзии, о новых сюжетах, новых средствах выразительности и новом языке.

«Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и *такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей*»**.

Не будем повторять то, о чем уже многократно писано. Обратимся лишь к вопросу о том, как представлял себе Пушкин освоение народного языка и материала народной поэзии стихом, стихосложением. Мы видим, что Пушкин постоянно думает о взаимоотношениях народной и книжной поэзии. Стилизация ему чужда. Он ратует за просторечие, но отвергает «простомыслие».

«Верность ума» ценит Пушкин в поэзии, то есть высокий уровень поэтического мышления. И соединение систем народной поэзии и литературного стиха должно прежде всего идти не за счет упрощения поэтических мыслей, ограничения поэтического мира.

Первым препятствием этому соединению служит русское стихосложение. В «Путешествии из Москвы в Петербург» стихосложению посвящена целая главка. Три четверти ее — цитата из Радищева.

«Стихосложение шагнуло один раз и стало в пень, — пишет Радищев. — Ныне... не воображают, чтобы другие стихи быть могли, как ямбы... Кто бы ни задумал писать дактилями, тому тотчас Тредиаковского приставят дядькою, и прекраснейшее дитя долго казаться будет уродом,

---

* *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII, с. 80—81.

** Там же, с. 27.

доколе не родится Мильтона, Шекспира или Вольтера». «Долго благой перемене в стихосложении препятствовать будет привыкшее ухо ко краесловию. Слышав долгое время единогласное в стихах окончание, безрифмие покажется грубо, негладко, нестройно»*.

Действительно, читателю того времени кажется, «что стихи без рифм не стихи», — как иронически сетует Пушкин в письме П. А. Плетневу по поводу «Бориса Годунова» (7 января 1831 г.).

А. Х. Востоков предлагал обновить русское стихосложение, используя русский народный стих. Видимо, это его намерение высоко оценил Пушкин, завершая главку о русском стихе. «Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным»**.

Пушкин мыслит о том, как «простонародный» стих сделать народным.

Уже в 1824 году он набрасывает отрывок «Как жениться задумал царский арап». Удивительные по естественности и непредубежденности, эти стихи — не попытка приспособить народный стих к силлабо-тонике, а умение полностью отказаться от привычного стиха, как от ненужной обузы. Не менее удивительны и три песни о Стеньке Разине (1826). Как далеко это от опытов Дельвига и даже от песен Кольцова! Задача шире и могущественнее — создать эпический стиль, эпический русский стих.

Обычно в том же ряду освоения народного стиха приводят «Песни западных славян». Думаю, что это правомерно только отчасти. Пушкин во многих из «Песен» тоже отказывается от рифмы и от ямба, но едва ли в своем намерении реформировать русский стих он имел в виду ввести в России сербское стихосложение.

Безрифменный народный стих Пушкин пробует и в других жанрах. У него есть набросок лирической песни «Не видала ль, девица...». Есть и превосходная «Сказ-

---

* *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII, с. 296—297.

** Там же, с. 298—299.

ка о медведихе». Но это — лишь одна линия. Мог ли Пушкин отказаться от рифмы?

Стих, его ритмическая основа, способ рифмовки рано складываются в поэте*. Система стиха имеет огромную власть над ним. Ибо система — это не способ писать, а способ поэтически мыслить. Тютчев жил в одно время с Некрасовым, но не перенял его рифм. Брюсов пытался подражать «новой» рифме, но без всяких удач.

Пушкин, обладавший гениальной способностью преобразовывать свое поэтическое мышление, не мог или не хотел преобразовать его в мышление «безрифменное». Он пробует рифмованный народный стих. У него разбросано несколько дактилических рифм в «Сказке о медведихе»: валятися — кувыркатися, испугалися — бросалися, осержалася — подымалася.

Особое место занимает «Сказка о попе». В ней Пушкин обращается к «лукавой насмешливости скоморохов». Она сплошь рифмована. В сказке этой соотношение рифм, близкое народному сказовому стиху (мужских — 35%, женских — 61%, дактилических — 4%).

Есть несколько рифм неточных: полбы — полный, морщить — корчить. Есть гипердактилическая рифма: покрякивает — вскакивает.

Точные рифмы «Сказки», их лексика, их словесные формы навеяны народной поэзией: розь — авось, подворье — проворье, нахвалится — печалится, тятей — дитятей, покрякивает — вскакивает, прячется — корячится.

И все же Пушкин оставляет попытки заменить литературный стих народным.

Он ценит культуру, накопленную русской поэтической речью, богатства, запечатленные в поэзии, высоту поэтического мышления, достижения поэтического слога. Пушкин ценит обе стороны русской культуры — просторечие и высокую речь поэзии, почву и здание. Вводя в поэзию просторечие и стиль народных преданий и сказок, он соединяет их с разработанной культурой стиха. Таковы его

* У Пушкина в 18 лет. У Маяковского и Пастернака — к 20 годам.

поздние сказки «О царе Салтане» (1831), «О мертвой царевне» (1833), «О золотом петушке» (1834).

Сюда же я отнес бы стихи «Ворон к ворону летит...» и «Золото и булат», без сомнения, соединяющие в себе черты литературной и народной традиций, стихи сугубо пушкинские, невозможные ни у одного поэта его времени.

Итак, Пушкин проводит несколько линий в своих поисках единой национальной системы стиха:

1. Прямое восприятие народных ритмов — стих с дактилическим окончанием без рифмы: «Как жениться задумал царский арап», «Сказка о медведихе», «Песни о Стеньке Разине».

2. Стих, идущий от славянского фольклора, нерифмованный, преимущественно с женскими окончаниями: «Сказка о рыбаке и рыбке» (стих, во многом сходный с «Песнями западных славян»).

3. Народный сказовый стих с женскими, мужскими и дактилическими рифмами: «Сказка о попе».

4. Хореический стих с мужскими и женскими рифмами, осваивающий сказочное «просторечье»: «Сказка о царе Салтане», «О мертвой царевне», «О золотом петушке». И в другом жанре — «Ворон к ворону летит...», «Золото и булат».

5. Стихи трехсложных размеров с мужской и женской рифмой: «Песнь о вещем Олеге», «Черная шаль», «Узник», «Кавказ», «Туча» и т. д.

Эти линии Пушкин не успел соединить. Они остались разделенными по жанру, по рифме, по окончаниям.

Один шаг осталось сделать. На него не хватило времени. Нет сомнения, что Пушкин мог бы ввести дактилическую рифму и, вероятно, трансформировал бы ритмическую систему силлабо-тонического стиха. Он был гений и все бы построил иначе, не так, как мы можем себе представить. Русский стих постигла беда, последствия которой мы ощущаем до наших дней.

И сейчас еще ощущаем мы швы в соединенной системе русского стиха, и сейчас еще «просторечие», уже мнимое, уже стилизованное и утратившее корни в народной поэ-

зии, вылезает с претензией представлять своеобразие русского стиха. Ибо не Пушкин с его громадным потенциалом культуры и тончайшим тактом художника положил последний камень в здание русского национального стихосложения, и потому он не может своим авторитетом заслонить русский стих от бескультурья, от воинствующей банальности, от бездари, ютящейся в закоулках поэтической провинции, от косноязычия, выдаваемого за язык великой нации, от унылых дактилей и малокровных рифм.

V. РИФМА ЛЕРМОНТОВА, НЕКРАСОВА И ТЮТЧЕВА

1. ЛЕРМОНТОВ

а. Трехсложие Лермонтова

Пушкинский период русской рифмы завершался в творчестве Баратынского. Кажется, никто из ровесников и современников Пушкина не довел мужскую и женскую рифму классического стиха до такой степени звукового тождества. Даже «законные» вольности не позволяет себе Баратынский. Среди 2095 рифмических групп его лирики* нет даже усеченных J и лишь в раннем стихотворении «Падение листьев» одна замещенная: ЭреБа — дреВа. Может показаться, что Баратынский придерживается «орфографической», «зрительной» рифмы, так редки у него несовпадения в написании: погиб — Аристип, исчез — небес.

Вообще ритмический состав его рифм характерен для классического равновесия мужских (52,5%) и женских (47%).

Исследователи отмечали необыкновенную обширность словаря рифм Баратынского и малое количество глагольных созвучий: «так, например, на 117 стихотворений первого периода (1818—1833 гг. — Д. С.) мы встречаем 39 вовсе безглагольных рифм...» (стихотворения «Финляндия», «Родина»)**. Любопытно отметить, что «безглагольность» Баратынского не приводит к отвердению его рифмы. Опорные совпадают у него реже, чем у Пушкина.

Однако есть в рифме Баратынского черты, сближающие его с последующей эпохой рифменного творчества. В 1823 году он публикует лирическое стихотворение с дактилическими рифмами «Две доли». А в 1824-м — «Любовь»:

---

* Подсчеты по изд.: *Баратынский Е.* Избр. соч. Берлин—Пг.—М., 1922. Сверено с «Полн. собр. стихотв.» — «Библиотека поэта» (Большая серия). Л., 1957.

** См. предисловие к кн.: *Баратынский Е.* Избр. соч., с. 21.

Мы пьем в любви отраву сладкую;
Но все отраву пьем мы в ней,
И платим мы за радость краткую
Ей безвесельем долгих дней.

Любопытно наблюдать в этих редких для той поры стихах, как рождается дактилическая рифма из словесных пар, прежде соединенных в *двусложное созвучие*, уже оправдавших много раз «рифменное ожидание», обретших смысловую связь: воспоминанья — страданья, радость — младость, сладкий — краткий. Лишь одна пара существует в речи только в трехсложном, дактилическом обличии: живительный — разрушительный.

Впрочем, позже Баратынский не обращается к дактилической рифме.

Так, в первой четверти XIX века в лирике высокого стиля исподволь появляются примеры дактилической рифмы.

В. М. Жирмунский, кроме отмеченных нами стихов Баратынского, называет еще «Отымает наши радости...» Жуковского и «Всему человечеству заздравный стакан...» Языкова. У второстепенных поэтов первой половины XIX века можно, видимо, отыскать еще ряд примеров применения дактилической рифмы в «высоком» стихе.

Сверстник и коллега Лермонтова по университету В. Красов с середины 30-х годов написал десятка два лирических стихотворений с дактилическими рифмами.

Вот сквозь облако прозрачное
Месяц дол осеребрил
Покидайте ж, тени мрачные,
Ложе хладное могил.

(*«Тени», 1838*)

Стихи Красова высоко ценил Белинский, и все же едва ли у него или у кого-либо другого заимствовал Лермонтов идею стихов с дактилическими рифмами*.

---

* На стихи В. Красова обратил наше внимание А. А. Урбан.

В поэзии часто забывают имена открывателей новых форм. Истинным открывателем в ней является лишь тот, кто обеспечил открытие потенциалом высокого таланта или гения, кто действительно ввел открытие в обиход литературы и доказал его жизненность и необходимость в стихе.

Подобное явление мы наблюдаем в наше время, когда проповедники верлибра никак не могут на практике доказать необходимость его в русской поэзии.

Именно до Лермонтова в сознании читателей и большинства поэтов дактилическая рифма по традиции XVIII века считалась «неблагородной» и «комической». Ерник и пародист И. Мятлев, приятель Лермонтова Ишка Мятлев, автор знаменитых «Фонариков», в своей лирике дактилическую рифму не применяет («Ветка», «Птичка», «Фонарики» — стихи с дактилическими окончаниями, но без рифмы). Пользуется он ею лишь в комических стихах:

Вороненькую дамочку,
Что музой у меня,
Поставил бы я в рамочку
И целые три дня

Смотрел бы все, поглядывал,
И к сладостным стихам
Все рифмы бы прикладывал
Я про мою мадам.

Подобные рифмы прикладывает он к «Соловьям Новознаменского», «Англичанину» и к «Мадам Курдюкова Лермонтову»:

Мосье Лермонтов, вы пеночка,
Птичка певчая, *времан!*
Ту во веф сон си шарман,
Что они по мне, как пеночка...

Следующий шаг в развитии русской рифмы сделал и Лермонтов. Времени для осуществления реформы стиха

у него было еще меньше, чем у Пушкина, однако вклад его нельзя переоценить.

Лермонтов умер, не успев осознать своего значения для русской литературы и не обременив себя задачей реформировать русский стих. Все, что он сделал, результат не выношенного плана, а свойственной гению способности творить новое.

Лермонтов оригинален во всем. Оригинален он и в рифме. Мы уже видели, что Пушкин остановился, не успев соединить трехсложный стих с трехсложной рифмой. Лишь в его сказках промелькнуло несколько дактилических рифм, бывших в его сознании принадлежностью народной поэзии.

Лермонтов продолжил пушкинское трехсложие. Из 142 стихотворений, написанных с 1832 по 1841 год (подсчитано по академическому изд.: *Лермонтов М. Ю.* Соч. в 6 т., т. II. М.—Л., 1954), 29 — амфибрахии, анапесты, дактили, ямб с дактилем или дольник. За десятилетие он написал больше трехсложных стихов, чем Пушкин за всю жизнь.

И — самое важное — он *утвердил в лирике дактилическою рифму*.

Такие стихи, как «Молитва» (1837), «Молитва» (1839), «Тучи», «Свидание», снабжены у Лермонтова дактилической рифмой. Заметим, что все они написаны после смерти Пушкина. Дактилическая рифма стала важным элементом новой поэтической интонации, выработанной зрелым Лермонтовым.

В двух стихотворениях идет сплошная дактилическая рифмовка:

Я, матерь божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,
Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного...

Или в знаменитых «Тучах»:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.

А лермонтовский ямб в сочетании с дактилем!

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Здесь провидится ритмика Некрасова и Блока.

Лермонтов сделал для трехсложной рифмы то, что Блок сделал для «новой» рифмы. Он подготовил революцию Некрасова, как Блок подготовил революцию Маяковского.

6. Переход к антиграмматической ориентации

Пушкин замыслил расширить силлабо-тоническую систему и сблизить ее с народным стихом. Некрасов осуществил этот замысел.

Лермонтов оказался между ними.

У Пушкина классическими размерами написаны 95,6% строк, у Лермонтова — 88,3%, у Некрасова — 61,9%*.

Так же падает число произведений, написанных ямбом, — 80,4% у Пушкина, 67% у Лермонтова (1836—1841 гг.), 41,7% у Некрасова**.

У «позднего» Лермонтова свое своеобразное соотношение рифм — 52,8% мужских, 44,8% женских, 2,4% дактилических.

---

* См. ст. П. А. Руднева «Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в.» (Сб. «Теория стиха», с. 107 и далее).

** По моим подсчетам. Все остальные подсчеты и примеры относятся к лирике Лермонтова 1832 — 1841 гг., наиболее характерной для структуры его стиха.

Некоторое преобладание женских рифм у Державина и Пушкина, которое, может быть, можно объяснить как реликт силлабика, у Лермонтова преодолено.

В два раза больше в лирике Лермонтова усеченных рифм, чем в лирике Пушкина (1830—1834 гг.) — 2,6% против 1,3%.

Усечения эти более «вольные», Лермонтов, видимо, свободнее обращается с безударными гласными в окончании слова.

Усеченные рифмы его можно разделить на несколько видов:

а) наиболее традиционные: ый — ы (заставы — худощавый, шпоры — скорый, готовы — новый, безмолвны — полный, неизменный — Вены);

б) ой — о (безотрадной — жадно, украдкой — сладко, светило — силой, много — тревогой);

в) ий — и (девицей — темнице, летучий — тучи, сражений — тени, столетий — дети, нищий — пищи);

г) ый — о, где Лермонтов пренебрегает сходством «по буквам» и даже некоторым оттенком в произношении гласных (безмолвно — полный, важно — отважный, невольно — своевольный).

У Лермонтова есть свои пристрастия как в расположении рифм, так и в их звучании:

Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм, как, например, на «ю»...

«Тройственные созвучия» действительно встречаются у него нередко*:

Дайте раз по синю *полю*
Проскакать на том коне;
Дайте раз на жизнь и *волю,*
Как на чуждую мне *долю,*
Посмотреть поближе мне.

---

* 21 мужских и 24 женских тройственных рифм в стихах 1836—1841 гг.

Или те же *доля — поля — воля* в знаменитом «Бородине»:

Плохая им досталась доля,
Не многие вернулись с поля...
Не будь на то господня воля,
Не отдали б Москвы!

«Влажные рифмы» на Ю это: люблю — мою, храню — мою и, главное, многократно повторяющееся: пролью — свою, мою — твою и люблю!

Это рифмы одногласные, как и другие, связанные с «люблю»: любви — мои — твои. Они выделяются из лермонтовских рифм. Одногласные и неточные у него единичны*.

Есть в каждой поэзии созвучия, где соотношение понятий важнее соответствия звуков**. Рифмы *твою — люблю* и *твои — любви* раньше Лермонтова запечатлелись в русской поэзии и дожили до Блока и даже до наших дней и порой звучат свежо, ибо в привычных рифмах с *люблю* и с *любви* заключено огромное пространство накопленных ассоциаций. И Лермонтов более других поэтов наполнил это пространство содержательностью поэзии.

У Лермонтова в этом пространстве нет умиротворения любви — всегда лишь мольба, ревность, подозрение, прощанье:

Измученный тоскою и недугом
И угасая в полном цвете лет,
Проститься я с тобой желал как с другом,
Но хладен был прощальный твой привет;
Но ты не веришь мне, ты притворилась,
Что в шутку приняла слова мои;

* Одногласные: чело — позволенб, ее — все, на него — чело, нельзя — змея, склоня — твоя; неточные: скаТится — плаЧется, болеЗнь — пеСнь.

** В «банальных» рифмах «образные и звуковые параллели слились в одну поэтическую фигуру» (*Брик О. М.* Звуковые повторы // Поэтика: Сб., с. 59).

Моим слезам смеяться ты решилась,
Чтоб с сожаленьем не явить любви...

У Пушкина — признанье, нежность, ожиданье счастья, встреча:

Алина! Сжальтесь надо мною.
Не смею требовать любви.
Быть может, за грехи мои,
Мой ангел, я любви не стою!
Но притворитесь!..

«Притворилась!» — горько сетует Лермонтов, готовый упрекать за тоску, за нелюбовь. «Но притворитесь!» — восклицает Пушкин, радующийся прежде всего полноте своего чувства, готовности любить, пробуждению души:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Душе настало пробужденье.
И вот опять явилась ты...

Пушкин весь устремлен в будущее, к встрече, к свиданью, к новой страсти, он не устает от счастья. А Лермонтов:

Поцелуями прежде считал
Я счастливую жизнь свою,
Но теперь я от счастья устал,
Но теперь никого не люблю.

И снова: «Но теперь никого не люблю». Он исполнен демонической гордости. Его любовь — мученье, потому что никогда он не опустится до признанья; еще не испытав счастья, он уже думает о расплате:

Мне грустно потому, что я тебя люблю,
И знаю молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно... потому что весело тебе.

Он в чувстве никогда не испытывает блаженства. Его любовь отравлена коварным гоненьем молвы, презреньем толпы, людским предубежденьем. И ответное презренье, ненависть становится главным, самым сильным чувством. И рифма *мои — любви* уже заключает не любовь, а презренье:

«...перед идолами света
Не гну колена я мои;
Как ты, не знаю в нем предмета
Ни сильной злобы, ни любви.

И уже одно страданье остается от любви:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою...

И окончательно ломает Лермонтов привычную, устоявшуюся, светлую пушкинскую ассоциацию, окончательно изгоняет из ее пространства любовь:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.

Приведенные примеры с «банальной» рифмой показывают, что не оригинальность звучания, а напряженность значений, их накопленность в ассоциации двух слов и часто противоборство уже устоявшихся смыслов с новыми составляют суть рифмованного стиха.

В сущности, нет дурных рифм — есть дурные поэты. И так же, как с традиционными жанрами, размерами, ритмами, интонациями, поэзия с трудом расстается с некоторыми традиционными рифмами. Они не обременяют поэзию и не делают ее банальной. В них накоплена культура мысли, чувства, стиха. А культуру можно развивать, видоизменять, но не отбрасывать.

Рифма для Лермонтова так же важна, как и для Пушкина. Он, пожалуй, еще более выдвигает рифму как значащее слово строки. В его рифмах нет той полифонической связи с глубиной стиха, как у Пушкина, да и вообще звуковое устройство его поэзии иное, но рифма всегда для него существенна. Он продолжает державинскую традицию в понимании рифмы. Стоит прочитать для примера несколько строк из стихотворения «Валерик», от «Чу — дальный выстрел...» до «Генерал вперед со свитой проскакал...», чтобы в этом убедиться. Вот ряд рифм: прожужжала — звук — вокруг — спáла, водопой — пехота — другой — рота, капитан — живо — огниво — барабан, полковая — въезжая — генерал — поскакал. Весь колорит стиха отражен в рифме.

Понять функцию рифмы в стихе Лермонтова оказывается чрезвычайно важным для понимания звуковых процессов, происходящих в русской рифме. Смысловое и звуковое состояния рифмы зависят друг от друга. Расшатывание звукового тождества точной рифмы происходит в тесной связи с изменениями смысловой ее функции, а с точки зрения лингвистов — ее грамматической функции.

С Лермонтова в русской поэзии происходит все учащающееся нарушение тождества в орфографии безударных гласных. У Пушкина лишь изредка встречаются орфографические несовпадения типа: глухогО — коровА, худО — оттудА, ругалИ — бокалЕ, хочЕшь — пророчИшь. У зрелого Лермонтова довольно много таких несовпадений: сновА — пустогО, сновА — земногО, тугО — другА, хватОм — солдатАм, высокО — востокА, дорогА — немногО, завалА — заблисталО, потокА — жестокО, дубА — грубО. Это рифмы акустически точные, ибо, под-

вергаясь редукции, гласные А, О одинаково произносятся, как Ъ (тугъ — другъ). То же можно сказать и о лермонтовских рифмах вроде: можЕт — потревожИт, поплачЕт — значИт, всевышнИй — лишнЕй. По распространенному мнению, безударные Е, И произносятся как звук, близкий к И.

Почему же так долго русские поэты избегали подобных сочетаний, возбранявшихся нормой XVIII века?

Было предложено два объяснения этого запрета, характерного для стихотворной традиции от Кантемира и Тредиаковского до пушкинской плеяды. Так, по мнению Жирмунского, в стихотворной технике русского классицизма сходство в произношении отступало на задний план перед различием в написании, и только начиная с середины 30-х годов XIX века требование графической точности отходит в прошлое, и рифмовка этимологических О и А в заударных слогах получает право гражданства*. С другой стороны, Томашевский отказывается видеть в этой рифме смену орфографического принципа звуковым. Изменилась, по его словам, орфоэпия стиха; высокий стиль XVIII века базировался не на русском, а на церковнославянском, литургическом произношении; именно это произношение легло в основу декламации стихов, и, поскольку в высоком стиле безударные О и А произносились различно, это различение вошло в стихотворную норму и, в частности, повлияло на правила рифмовки.

Роман Якобсон возражает против того и другого объяснения. «Орфоэпическое объяснение классического канона русской рифмы, предложенное Томашевским, и его попытка свести сдвиг канона к фонетическому обмирщению декламации грешат крайней гипотетичностью.

Но не более убедительна и теория "глазной" рифмы применительно к рифмовке орфографических о *и* а в безударном положении. Если бы вся суть лежала в различном

* Жирмунский свидетельствует, что в стихотворениях Баратынского нет ни одного случая рифмовки безударных о — а, у Языкова — два примера; у Пушкина, кроме лицейских стихов, — 21 пример. В «Горе от ума» (по Томашевскому) — 8 примеров. Довольно свободно рифмует о — а Денис Давыдов.

написании, то оставалась бы непонятной постоянная, ничуть не возбраняемая рифмовка гласных *ы* и *и*...»

«Подоплека новшеств рифмовки, связанных с творчеством Лермонтова и Тютчева, лежит не в смене правил орфоэпии и не в отказе от совпадения букв во имя чистого созвучия, а в переходе от *установки поэтов на грамматическую рифму* к антиграмматической ориентации».

В «Черном море» Тютчева, как поясняет Якобсон, «на фоне фонетического тождества звучат острым морфологическим контрастом такие рифмы, как «Пятнадцать лет с тех пор минуло» — «Но вера нас не обманула» или «Ты не сдавалась и роптала» — «Но час пробил — насилье пало»*.

В поэзии Лермонтова «выдвижение» рифмы в ее смысловом качестве, начатое Державиным и продолженное Пушкиным, закрепляется уже в форме расподобления безударных а — о, разрушая каноны начала века.

«Контрграмматическая» рифма Лермонтова имеет свое продолжение в русской поэзии и объясняет, почему не только Некрасов, но в большей степени его литературные противники, «традиционалисты», повлияли на расшатывание точной рифмы в русской поэзии. Ее расшатывание шло по двум путям. Некрасов и Никитин ломали звуковые ее каноны, Лермонтов и Тютчев меняли ее функцию в стихе.

Звуковые неточности являются случайными и не закрепляются в поэзии, оставаясь в пределах индивидуальной манеры разных поэтов, пока не приходит новое понимание рифмы в стихе, не изменяется ее композиционное, а следовательно, и грамматическое значение.

2. РИФМА В СТИХЕ НЕКРАСОВА

«Долгое время рифма Некрасова считалась традиционной, банальной. К. И. Чуковский вынужден был защищать некрасовскую рифму от ее критиков»**.

---

* «Michigan Slavic Materials», № 1, s. 2—5.

** *Горелик Л. Л.* Смысловая рифма Некрасова // «Межвузовский сборник», вып. IV. Калининград, 1979, с. 50.

Между тем с творчеством Некрасова связан необычайно важный для русской рифмы поворот.

С Некрасовым в русскую поэзию хлынула дактилическая рифма. Рифма, как чуткий элемент стиха, по-своему свидетельствовала о глубоких изменениях, происшедших в силлабо-тонической системе.

Трехсложие, с двух сторон входившее в русский стих — трехсложие народной поэзии и трехсложие литературное, — вдруг сплавилось с традиционным двусложием, и образовалась единая национальная система стиха с разветвленными структурами. До Некрасова литературный стих осваивал народное стихосложение. С него началось активное усвоение силлабо-тоники народной поэзией, приведшее к созданию новых живых жанров фольклора.

Я говорю об этом важнейшем процессе только с точки зрения истории рифмы, не касаясь идейных задач и всех сложностей литературного развития некрасовского периода русской поэзии.

Некрасов создал новый стих, «эту особенную, специально некрасовскую пульсацию стиха, очень национальную, самую русскую, в которой главное очарование его лирики... Пока он не нашел в себе этого ритма, он был литературный ремесленник, но едва этот ритм открылся ему, он сделался могучий поэт» (10)*.

Некрасовские ритмы можно узнать сразу. Напев стиха его создается протяжным трехсложием. Более трети его стихов и поэм написаны дактилем, амфибрахием и анапестом, но и ямбы оперены дактилической рифмой и приобретают трехсложный распев.

«Его цезуры были чаще всего дактилические, — пишет К. И. Чуковский. — Теперь этот ритм всеобщий, но когда... он послышался в поэзии Некрасова, то была новинка неслыханная...» Поразительно «его пристрастие к дактилическим окончаниям и рифмам» (18).

«Говорят, что стих у Некрасова неблагозвучный и грубый. Но кто сказал, что русские стихи должны быть не-

---

* Здесь и ниже я цитирую книгу К. И. Чуковского «Некрасов, как художник» (Пг.: Эпоха, 1922). Страницы даны в тексте.

пременно благозвучными? Не слишком ли благозвучны были стихи до Некрасова? Не было ли в этом благозвучии какого-то уклонения от национальной эстетики и какого-то нарушения народного вкуса?» (32)*.

Чуковский возводит слух Некрасова к Державину и цитирует мнение о том, что у Некрасова «замечательная фонетика, продолжающая Державина через голову Пушкина» (34—35).

К. И. Чуковский выводит стих Некрасова из двух *песенных* традиций: «Две песенные традиции сформировали художественный гений Некрасова:

1. Романсовая, водевильно-куплетная.

2. Деревенская, простонародная».

Первая восходит к началу 40-х годов, когда Некрасов был постановщиком водевилей. «Вторая песенная традиция — традиция народной песни — сказалась у него довольно поздно, чуть ли не в 1853 году, но чем дальше, тем больше он следовал ей» (41).

Середина 50-х годов и есть пора формирования национальной силлабо-тонической системы стиха.

Любопытно, что народная система этого стиха — частушка — тоже формировалась под влиянием сходных традиций (городской романс и простонародная игровая песня) и именно Некрасов дал огромный толчок этому формированию. Чтение стихов Некрасова было одним из могучих факторов усвоения литературного стиха народным сознанием.

Песенное начало, несомненно, одно из главных начал его поэзии. Здесь он — наследник русского романса и пушкинско-лермонтовского трехсложия, в котором тоже был силен песенный элемент. («Песнь о вещем Олеге», «Черная шаль», «Вакхическая песня», песня Земфиры — у Пушкина; «Слышу ли голос твой...», «Молитва», «Есть речи — значенье...», «Тамара» — у Лермонтова.)

---

* Мнение о неблагозвучии стихов Некрасова сильно преувеличено. Соотношение «музыкальных» звуков и «шумов» в «Железной дороге» — 74,00 : 26,00. Некрасов уступает благозвучию Пушкина, но превосходит Державина.

Но только ли песнопевец Некрасов?

Он питался и традицией повествовательного стиха, которую претворил с присущим ему мощным своеобразием. Он и сам породил две линии стиха, имеющие продолжение и в наши дни, — песенную (Исаковский) и повествовательную (Твардовский), — и кто скажет, какая линия оказалась главной!

Чуковский отчасти прав, говоря, что «словесная культура, которой питалось предыдущее поколение поэтов, была ему до странности чужда», что он мало занимался техникой своего ремесла. «Всю жизнь писал анапестом, а что такое анапест, не знал... Едва ли не первый из русских поэтов создал сочетание анапеста с другими трехдольными метрами, но так и не догадался об этом» (49).

Это не было невежеством или равнодушием к ремеслу. Некрасов создавал новый стих и потому отталкивался от старого, принимая традицию, он перекраивал ее по своему вкусу и воззрению. У него был иной слух, чем у поэтов предыдущей эпохи, иной вкус, иная аудитория.

Известное пренебрежение традицией нужно всякому, кто взялся создавать новое.

Однако обратимся к рифме Некрасова.

а. Дактилическая рифма Некрасова

Некрасов вышел в свет с дактилической рифмой на устах. «Мечты и звуки» были не в счет. «Говорун» (1843) — ямб с дактилической рифмой. Здесь дактилических рифм в четыре раза больше, чем у всего Лермонтова (более полутора сотен).

«Я печатаю эти вирши не потому, чтоб видел в них какое-нибудь достоинство, а чтоб отбить охоту у гг. библиографов копаться в моих юношеских упражнениях после моей смерти», — писал Некрасов.

Одно достоинство здесь было — дактилическая рифма.

Некрасов вводит дактилические рифмы в стихи сатирические и фельетонные, как бы возвращая им значение «подлых рифмов» поэтики XVIII века. Находка простая и имевшая гениальное продолжение.

«Не следует думать, что стремление к дактилическим окончаниям обусловлено у Некрасова (как, напр., у Кольцова) тем, что Некрасов был по преимуществу поэтом народным, избирал простонародные крестьянские обороты речи и темы. Нет. Тяготение к длинным протяжным словам, к дактилическим рифмам явилось у Некрасова *раньше,* чем он осознал себя "печальником горя народного"» (70).

На первых порах Некрасов пользуется традицией литературной, но той, которая была подальше от «высокой» лирики, боевыми, сатирическими, газетными виршами, которые вносили струю демократического городского просторечия, канцелярского, «департаментского» стиля. «Конечно, здесь главную роль играли рифмы, и Некрасов был первый, кто ввел дактилическую рифму в повествование, в длинный рассказ» (73).

К. И. Чуковский приводит ряды рифм «департаментского» дактиля — «сюда относятся, напр., совершенно несвойственные народу окончания *-ически* и *-ический* в связи с нерусскими, иноязычными корнями:

Ходит он меланхолически,
Одевается цинически,
Говорит метафорически,
Надувает методически
И ворует артистически» (73).

В соответствии с той же традицией комического стиха Некрасов использует и составную дактилическую рифму: окроме я — физиономия; сурьезно я — прекурьезно я; в чаду лия — в Туле я; оказия — в экстазе я; магию — бумаги я; посудите-ка — критика; в силе я — фамилия; Альбони я — гармония; Боржия — не топор же я; Киева — губи его.

Сатирический Некрасов часто рифмует иностранные слова: животики — библиотеки, асессора — профессора, амбицию — амуницию, нотации — аттестации, грации — ресторации, штукмейстера — шталмейстера и т. д.

Для придания стиху разговорной непринужденности он рифмует глаголы с различными частями речи:

Грушею — слушаю, пешкою — мешкаю, кометою — посетую, вырасти — сырости, заметили — добродетели и т. д.

«Своеобразный канцелярский оттенок придавал Некрасов наречию *"решительно":* решительно — сожалительно, решительно — неутешительно, решительно — удивительно, решительно — наставительно» (76).

«Некрасов вообще злоупотреблял этими слишком банальными рифмами. Слов, оканчивающихся на *-ительно* и *-ательно,* у него такое огромное множество, что мы не станем приводить их здесь; заметим только, что в стихах, относящихся к простонародному быту и стилю, этих рифм у него нет» (76—77).

Заметим также и другое. Продолжая назревшее в классическом стихе трехсложие, присоединив к нему дактилическую рифму, Некрасов избрал неожиданный путь. Пушкин и Лермонтов возвысили трехсложный стих до высот лирики. Некрасов снова «снизил» стиль такого стиха до фельетона и водевиля, чтобы потом неожиданно и по-новому возвысить и поднять его до уровня национальной системы стиха.

В этом проявилась решительная нетрадиционность Некрасова, независимость его от канонов, от привычек ямбического ритма, от языка и сюжетов, «высокого» стиха. Обремененность культурой стиха, может быть, замедлила противодвижение в стиле позднего Пушкина — противодвижение народной и литературной традиций.

Некрасову легче было отказаться от того, чем он мало дорожил, — от строгости стиховой культуры. Он позже оценил Пушкина, как и Маяковский, начавший с «отталкивания» от традиции. Нужно было сперва сломать устоявшиеся жанры, расширить зоны поэтического мышления, нарастить в себе мнемонику трехсложной рифмовки, чтобы она вошла в организм стиха непринужденно и естественно. Некрасов в себе пережил ломоносовский период дактилической рифмы и подошел к народному стиху с уже выработанной, неэкспериментальной, живой дактилической рифмой.

С середины 50-х годов в творчестве Некрасова все большее место занимают стихи, тесно связанные с народной поэзией. Здесь-то и был по-настоящему использован накопленный опыт дактилических рифм, определена их исключительно важная функция в русском стихе.

Снова процитируем Чуковского. «Русский язык словно создан для дактилических окончаний и рифм. В этом отношении Некрасов — национальнейший русский поэт... Русские слова в народной речи неудержимо стремятся к дактилизации своих окончаний — и к этому же стремятся они у Некрасова. Не потому ли у Некрасова такое огромное количество рифм на "ушка": коровушка — головушка, коровушка — соловушка, свекровушка — золовушка, коробушка — зазнобушка, коробушки — воробушки, думушки — кумушки, кручинушки — старинушки. Отсюда же его пристрастие к дактилическому окончанию "ёхонько": скорехонько — легохонько; тошнехонько — ранехонько; сухохонько — чернехонько. Отсюда же его тяготение к глагольному суффиксу "ив": слыхивал — понапихивал; нашивал — попрашивал; похаживал — облаживал» (24).

Зрелый Некрасов применил свой опыт стихосложения к темам истинно народным, соединил его с мотивами народной поэзии, с ее образами и речью.

Это Некрасов «Размышлений у парадного подъезда», «Песни Еремушке», «Рыцаря на час», «Коробейников», поэмы «Мороз, Красный нос», «Зеленого шума», «Орины», «Железной дороги», «Дядюшки Якова».

Все эти стихи снабжены полностью или отчасти — и тогда в самых эмоциональных местах — дактилической рифмой.

Наконец-то народное трехсложное окончание обрело рифму и прочно с ней соединилось в жанрах, дотоле безрифменных.

Рифма Некрасова, как мы уже видели, имела источники литературные. Она отыскала и источники народные. Впрочем, оба эти выражения условны. Некрасов, конечно, не «изобрел» дактилическую рифму. Но ни народная, ни литературная традиция не дали ему примеров столь

последовательного применения дактилической рифмы. Некрасов уловил ее в стихии языка. Он, конечно, слышал рифму в «малых», речевых жанрах народной словесности и порой заимствовал ее.

Зачали-почали
Поповы дочери, —

цитирует он припев деревенских торгашей.

Есть и овощь в огороде —
Хрен да луковица,
Есть и медная посуда —
Крест да пуговица!

Но некрасовская дактилическая рифма — отнюдь не подражание народной. Она преобразована и приспособлена к регулярным ритмам, к законам и традициям силлабо-тонического стиха. Это рифма, в основном, точная. А если и неточная, то звуковые ее закономерности иные, чем в рифме фольклора. Это мы вскоре увидим.

Ориентация на точную рифму идет от литературы.

Соотношение же рифм близко к соотношению «натуральных» рифм:

	Мужских, в %	Женских, в %	Дактилических, в %
1843—1856 гг.	50,4	41,8	7,8
1857—1874 гг.	52,9	39,6	7,5

Число дактилических рифм при большом количестве строк, написанных Некрасовым, выражается в большой цифре — более 1100 групп.

Удельный вес их в поэзии Некрасова чрезвычайно высок. Ими оперены лучшие его произведения, они — характерная, отличительная черта его стиля. Они — важнейшее завоевание в истории русской рифмы.

6. Неточные рифмы Некрасова

Среди 14 с половиной тысяч парных и тройственных рифм в стихах с 1843 по 1874 год неточных по подсчетам — лишь три с половиной сотни*. Оригинальной их чертой является то, что наряду с традиционными усечениями конечного J Некрасов вводит заметное количество замещенных рифм со своими особыми звуковыми закономерностями.

Мы уже говорили о том, что в предударной части рифмующихся слов у Пушкина накапливаются созвучия звонких и глухих согласных (хоТели — гляДели, изБыток — наПиток, руГали — боКале, Поле — Боле, Деле — посТели).

Некрасов еще более широко использует соотношения глухих и звонких в опорных открытых мужских рифмах: хуДа — красоТа, засвеТи — пройДи, беДы — Ты, себЯ — хриПя, серПе — судьБе, прикаЖу — проШу, РуСи — стеЗи, краСе — картуЗе, дуШе — рубеЖе, раБа — толПа. В дактилических и женских: скороТечные — серДечные, изДанию — ВеликобриТанию, Дуры — наТуры, Праздной — однооБразной, колыБели — Пели, Сами — слеЗами, сГинул — поКинул, шКолы — Голы, сраЖение — круШение.

В мужских закрытых: шаКал — рыГал, тайКом — круГом, молоДой — Той, троПой — тоБой, Шар — стоЖар, новосТей — АвДей, неДель — арТель.

Но Некрасов не остановился на рубеже опорной согласной. Он смело перешагнул ее и впервые узаконил в поэзии рифмы с замещением глухих и звонких согласных. Восприняв народную рифму, он не копировал ее, не подражал, а переосмыслил ее звуковую структуру и ввел в свои стихи лишь то, что соответствовало его поэтическому складу.

---

* Подсчеты производились по изд.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стихотв. в 3 т. «Библиотека поэта» (Большая серия). Л.: Советский писатель, 1967. Данные о количестве неточных совпадают с подсчетами М. Л. Гаспарова — 22 неточных на 1000 рифмованных пар.

Вот примеры замещенных рифм Некрасова:

д — т: забоТиться — воДится, досаДуя — статуя, вороТом — гороДом, подбороДок — короТок, субботу — дохоДу, до соТни — господни, минуТа — откуДа и т. д.

б — п: скорПии — прискорБии, штаБом — траПом, тулуПе — клуБе, слеПо — неБо, шуБе — ступе, оПыт — доБыт, хлеБный — великолеПный и т. д.

г — к: деньГами — деревеньКами, наизнанКу — ранГу, мыКаю — книГою, иголКой — долГой и т. д.

ж — ш: наШими — политпаЖами, хороШенькой — ноЖенькой, лиШние — ниЖние, роЖами — хороШими, суШе — хуЖе, ГриШе — иди Же, монаШины — наряЖены, наШем — ляЖем, снаруЖи — дуШи и т. д.

з — с: комисСию — провиЗию, неотвяЗная — краСная, танцклаСсе — экстаЗе, любеЗный — небеСный, чреСл — жеЗл (!) и т. д.

Подобные замещения звонких и глухих встречаются постоянно. Любопытно, что в народной поэзии *главные* замещения совсем иные. Там замещаются глухие глухими, сонорные сонорными (редчайшие случаи у Некрасова).

Слух Некрасова близок современной поэзии. Однако замещения его строже и избирательней. Они свидетельствуют об установке на точную рифму и лишь о расширении пределов приблизительных созвучий. Некрасов трактует замещенные глухие — звонкие как точные рифмы. И довольно строго придерживается этой трактовки. Фактически же он вводит в оборот поэзии целый класс неточных рифм. Творчество Некрасова можно считать *началом нового вхождения в поэзию неточной рифмы*. Сначала в самых «строгих», приближенных по созвучию вариантах. Возможно, что замена прежних замещений новыми выражает эволюцию согласных в русском языке. А может быть, и нечто иное — ощущение равенства согласных основы с согласными суффикса, переход от понимания рифмы как созвучия части слова к трактовке рифмы как звукосмыслового сопоставления или противопоставления слова в целом.

«Ориентацией на усиление смысловой роли рифмы в стихотворении объясняется и возникновение в стихах

Некрасова женских рифм с расподоблением заударных гласных основы»*.

Рифмы с подобными замещениями у Некрасова (1843—1874 гг.) составляют около половины всех неточных. Несколько замещенных образовано по типу народных рифм: впряМЬ — наМ, плесеНЬ — песеН. Есть несколько мило характерных для Некрасова рифм: смерть — умереть (ерть — реть), кротости — гордости (рот — орд); миР — измиЛ (р — л); свиреПства — беГства (п — к), тороПится — вороТится, клоНится — знакоМится; безобраЗье — бесстраС(т)ье; хоХот — тоПот; Фебуса — Брамбеуса.

Такие исключения мало меняют картину у поэта, написавшего столько рифмованных строк.

Интересней, пожалуй, нетрадиционные усечения у Некрасова. Традиционные усечения j в женской рифме у него попадаются реже, чем у позднего Пушкина или зрелого Лермонтова**. Это простое наблюдение должно нас снова предостеречь от слишком прямолинейного понимания процесса развития рифмы. Было принято считать, что количество традиционных усечений постепенно нарастает, чтобы перейти в новое качество — нетрадиционные усечения. Традиционные усечения у Некрасова сокращаются, зато наряду с ними появляются усечения нового типа. Это явление и следует констатировать прежде всего.

Есть и другая любопытная деталь в развитии неточных рифм у Некрасова: количество их в стихах 1857—1874 годов (1,2%) падает по сравнению с ранними стихами 1843—1856 годов (3,8%).

Это означает, что с ростом мастерства поэт избегает неточных рифм, «уточняет», стабилизирует рифменные ряды, приводит их в соответствие с требованием классической системы стихосложения. Это означает, что его неточные рифмы лишь известная уступка слуху, выражение

---

* *Горелик Л. Л.* Смысловая рифма Некрасова, с. 64.

** У Пушкина — 1,3%, у Лермонтова — 2,6%, у Некрасова — 0,9%.

подспудного процесса звукового развития рифмы, выбивающегося стихийно, но регулируемого сознанием мастера.

Очень важно уяснить себе этот факт, чтобы понять, почему так долго происходит становление неточной рифмы, уже как бы наличной в стихе. Именно не трудность изобретения неточных рифм, а инерция системы стихосложения, установленных правил, предрассудков рифменного сознания.

Вернемся, однако, к усеченной рифме. Примеры «дозволенных» усечений показывают, что этот тип рифм у Некрасова мало чем отличается от усечений Лермонтова, разве что *меньшим количеством рифм* на -ый — ы по сравнению с -ий — и.

Губерний — черни, древний — деревни, недели — камелий, старанье — бараньей, знакомый — гастрономы, нежный — безнадежно, покрытый — копыта, усталый — идеалы.

Интересны другие виды усечений, замеченных нами в стихах Некрасова:

а) усечение одной из согласных в мужских рифмах: час — дасТ, молитВ — повторит, звенеть — смеРть, задрожат — СтюаРт, стоят — ФердинаНд, весь — чесТь;

б) усечение конечной согласной: привета — одетоМ, ЛюнебургоМ — Петербурге, груди́ — глядиТ, смею — благоговееТ;

в) внутренние усечения: восторга — бога, кротости — гордости (с замещением т — д), кости — гостЬи (усеч. j), пятНицу — сумятицу, самоубиЙц — лиц.

Все это чрезвычайно перспективные варианты усеченных рифм. Мы соскучились по ним со времен Державина.

в. Система рифм Некрасова

Некрасов сделал дело, достойное великого поэта, — он соединил литературный стих с народным на основе силлабо-тонического стихосложения. И утвердил в этом стихе дактилическую рифму. «Некрасовская метрика есть в высшей степени национальная метрика... Дактиличе-

ские рифмы у Некрасова так необычайны, что могли бы показаться вычурными, если бы он властной рукой не подчинял их всецело смыслу и ритму стиха.

О́раны — бо́роны. Во́роны — стороны. За́ново — пьЯного. Ско́ро бы — ко́робы. Но́нче ли — ко́нчили. Намо́тано — бьёт оно...

«Говоруна» он писал наспех, впопыхах, ради денег, зачем бы ему было обременять себя этими труднейшими рифмами? Но в том-то и дело, что для него они были легче других, ибо рождались у него сами собой на почве его любимого ритма, столь тесно связанного с его темпераментом» (25—26).

И все же, как ни превосходны дактилические рифмы Некрасова, в них есть известное однообразие. Точная дактилическая рифма менее «подвижна», чем мужская и женская. Она обычно основана на подобии частей речи, грамматических форм, суффиксов, окончаний. Положительные свои качества, с точки зрения звуковой игры, дактилическая рифма проявляет лишь в XX веке, когда становится неточной, когда все ее заударное пространство, более обширное, чем в мужских и женских, предоставляется для игры звуковых соотношений. Дактилическая рифма и в народной поэзии более склонна к неточности, чем другие. Искусственное сдерживание в пределах точности неминуемо ведет к однообразию ее форм. Однако дело не только в свойствах дактилических рифм. Некрасов воспринял способ мышления народной поэзии, способ построения образа, основанного на параллелизме, то есть возвратил рифму к ее психологическим истокам. Главное в его интонационном строе и в строе его образов — параллельное построение ритмических, словесных и образных элементов стиха, в которых звуковое тождество вторично и является лишь данью литературной традиции.

Легко заметить, что и женские и мужские рифмы Некрасова в его лучших стихах несут ту же функцию, что и дактилические. Рифма Некрасова не «выдвинута» как главная смысловая единица строки или строфы (как хотя бы у Державина или Лермонтова), а является лишь равноправным членом параллельного построения. Удиви-

тельное поэтическое бескорыстие: ввести в поэзию огромный класс рифм — и не любоваться, не щеголять ими!

Некрасов не стремится противопоставить созвучные слова друг другу, как части предложения или части речи, а, напротив того, выявляет в них грамматическое подобие.

Этот способ мышления как бы противоречил нарастающей тенденции классического стиха к нарушению грамматического подобия рифмующихся слов.

Рассмотрение рифмы Некрасова предостерегает от излишнего увлечения «деграмматизацией» как главным стимулом движения рифмы.

Современный исследователь отмечает: «обилие грамматических рифм в стихотворениях Некрасова издавна бросалось в глаза читателям и исследователям его стиха... Некрасов нарочито подчеркивает однородность суффиксов и окончаний в грамматических рифмах»*.

Нечто подобное, хотя и в меньших масштабах, происходит и в современной словесной рифме на базе паронимии.

«Некрасова часто хулили за тривиальные, бедные рифмы. Это верно, но далеко не всегда... Очень часто эти рифмы, напротив, были высшим достижением его поэтической техники... их бедность была только кажущаяся... Некрасов и здесь — недосягаемый мастер» (36).

К. И. Чуковский превосходно опровергает суждение о рифмах Некрасова как о банальных и вульгарных.

Мы выпишем с некоторыми сокращениями это место из неоднократно цитированной книги.

Мастеров пушкинской школы некрасовские рифмы отталкивали «своей дешевизной: ведь этих рифм в нашем языке неисчислимое множество: сколько причастий, столько и рифм. Казалось, лишь неряшливый и невзыскательный ум мог воспользоваться этим ничего не стоящим хламом. Этот чертополох, этот бурьян, растущий у нас под ногами, почти не ощущается нами как рифма. Почему же Некрасов так охотно пользовался именно этим бурьяном — напр., окончаниями *ейший* и *айший*?» (36).

---

* *Горелик Л. Л.* Смысловая рифма Некрасова, с. 51.

«Не о слабости свидетельствуют эти якобы дешевые рифмы, а, напротив, о мощи поэта. Возьмем, напр., такое двустишие:

Стала скотинушка в лес убираться,
Стала рожь-матушка в колос метаться.

Неужели «это просто стихотворные строчки с заударными глагольными рифмами? Нет, это строчки особые... Вся вторая строка, вся с начала до конца, повторяет собою первую, стремится возможно ближе уподобиться ей, стать ее эхом, ее отражением. Тут рифмуются не одни только окончания строк, нет: вся вторая строка является как бы рифмой к первой. Взять хотя бы такое двустишие:

Некому бабью работу поправить!
Некому бабу на разум наставить.

Тут все параллельно с начала до конца...

Чаще всего эта параллель, как и бывает в народных песнях, тройственная: синтаксическая, смысловая, метрическая...

Дыхну — с ладони скатишься,
Чихну — в огонь укатишься.

Это не просто двустишия, соединенные случайными созвучиями; они спаяны во всех своих частях и рифмами, и смыслом, и ритмом, и синтаксисом. Да и не только двустишия:*

Все та же хата *бедная* —
Становится *бедней*.
И мать старуха *бледная*
Еще бледней, *бледней*.

---

* Это очень важное обстоятельство. В народной поэзии до Некрасова исключительно преобладает двустишие. Лишь частушки порой образуют четверостишие. В этом несомненное влияние литературы, в частности Некрасова.

Можно ли при таком построении стиха говорить о бедности рифм? Богатая рифма здесь только напортит, она разрушит весь этот словесный узор!» (38—39).

«Песенный лад» некрасовских стихов, заключает Чуковский, «требовал именно таких рифм, и всякие другие были бы помехой для песни». «Этого не понимают те, кто твердят о неряшливости некрасовских стихов, о дешевизне его рифм и проч.» (40—41).

Некрасов соединил стих литературный со стихом народным, он ввел в обиход дактилическую рифму, положил начало неточным рифмам, придал новое значение рифме в стихе или — вернее — возвратил ее к истокам, к параллелизму, сделал ее созвучной частью параллелизма.

Некрасов не был одинок, реформируя русскую рифму. В одно время с ним творил поэт, чье рифменное сознание тоже устанавливалось под влиянием народной песни, но без влияния комического «департаментского» стиля. У Никитина необычайно велико количество дактилических рифм — 118 рифмических групп (5,2%) из 2194. Многие из них — суффиксальные, народного типа, не «очищенные», не введенные, как это делает Некрасов, в звукоряд точной рифмы: грамотник — лапотник, обрызгана — усыпана, спрятался — наплакался; и уникальные для литературы того времени: нá горе — надвое, за полночь — нá помочь, зá слово — ласково.

Немало у Никитина и подлинно неточных рифм с внутренними усечениями (дремотой — безрaбоТный, сон — воЛн, молитВой — забытой и т. д.), с замещениями (балдахиН — дыМ, печаЛЬный — таЙной, слеДу — свеТу и даже: кусоК — продереТ). Подобных и других неточных — 6,3%. Сравнимо это только с Державиным и ранним Пушкиным.

Еще важная черта: расшатанный ряд безударных гласных, тоже мало характерный для поэзии 50-х годов (избушкЕ — старушкА, нараспашкУ — рубашкА, красоткА — находкУ).

Никитин как будто прежде времени начинает «деканонизацию» точной рифмы, нарушая стройность схемы.

В русском стихотворстве 40—60-х годов происходил огромный эксперимент, значение которого можно сравнить лишь с экспериментом XVIII века — от Ломоносова до Державина. С той, правда, разницей, что происходил этот эксперимент внутри развитой стиховой культуры, где гении и первоклассные таланты создавали произведения огромной мощи, красоты и цельности, внутри которых чисто экспериментальные задачи казались второстепенными. Вообще, как нам кажется, «чистый» эксперимент — удел второстепенных поэтов. Они и запоминаются именно этим своим экспериментаторством. Как запомнились нам Северянин, Шершеневич или Крученых. Таковым в 40-х годах был Мятлев с его —

А уж в беседе
Ты хват!
И черт тебе-де
Не брат!

С его двустопными рифмованными ямбами, с его шутовской лексикой и рифмой.

Таким в 60-е годы был Д. Минаев. Каламбурные рифмы последнего дожили до нашего времени (вылито — вы ль это; ср. у Пастернака: вылитая — вы ли это). Минаев немало способствовал встроению в русский стих составной рифмы и каламбура.

Рифмы вроде: муж иной — Кукшиной, городничьего — не купи чего, сильнее чем — Сергеичем, вдруг вы — клюквы, гугенотам — хорошо там и т. д. — посейчас звучат свежо, а современникам поэта бесспорно казались необычайно искусными и изощренными.

Минаеву принадлежит хрестоматийно-известный каламбур:

Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром.

Или не менее достойный:

Для немца ведь чины
Вкуснее ветчины.

Дух эксперимента распространялся и на «строгую» поэзию, даже на представителей классического, традиционалистского направления. Антологический Майков избегает дактилических рифм, но его принадлежность к времени выдает обилие традиционных усечений J (8,5% — «В антологическом роде» — число, невозможное в предыдущую эпоху).

У традиционного же Мея усеченных меньше 1%, но зато заметное даже для того времени количество дактилических — 6% («Былины, сказания, песни», «Библейские мотивы», «Из античного мира» — 1576 рифмических групп).

Мей не чужд и каламбура:

Вот-с господин Аскоченский,
Извольте-с: вам наточен-с кий!

Принадлежность поэта к данному уровню развития поэтической формы раскрывается помимо его воли. Поэтому часто сознательные «архаисты» способствуют прогрессу поэтической формы не менее, чем сознательные новаторы. Ни один истинный поэт не может избежать решения проблем, которые время и логика развития ставят перед поэзией в целом.

Это наглядно видно на примере Тютчева, крупнейшего из «архаистов» второй половины XIX века.

3. ТЮТЧЕВСКАЯ ЛИНИЯ В РАЗВИТИИ РИФМЫ

а. Некрасовская и тютчевская линии

Некрасов вскрыл новые ритмические возможности силлабо-тонического стихосложения. Его рифма, в особенности дактилическая, играла важную роль в образовании ритмической структуры стиха. Сближение с народным стихом шло не только по ритмическим признакам но

и по лексике, по строению метафор и сравнений, по синтаксису.

Рифма Некрасова выражала эту главную тенденцию творчества. Чуковский хорошо показал роль рифмы в некрасовском параллелизме. В параллельных построениях Некрасова и рифмы были параллельными, то есть главным образом суффиксальные, грамматически однородные.

Сам староста, Сидор Иваныч,
Вполголоса бабам подвыл
И «Мир тебе, Прокл Севастьяныч! —
Сказал, — благодушен ты был...»

Высокий, седой, сухопарый,
Без шапки, недвижно-немой,
Как памятник, дедушка старый
Стоял на могиле родной!
(*«Мороз, Красный нос»*)

Или в стихах другого рода:

Не все ж читать вам Бокля!
Не стоит этот Бокль
Хорошего бинокля...
Купите-ка бинокль!..

Или:

Наборщик распевает
У пыльного станка,
Меж тем как набирает
Проворная рука.

Примеры таких однородных рифм у Некрасова бесчисленны.

Грамматическая однородность рифмы, преобладающая с изначального состояния рифмы (возможное свидетельство ее происхождения из параллелизма), была, ви-

димо, одной из причин утверждения точной рифмы в поэзии. Силлабический стих XVII века использовал из арсенала русских рифм только женские. В их «натуральном» состоянии лишь 20% составляют неточные. В основном это рифмы с замещением первой заударной согласной: пола́ет — лЯгет, Захарчик — заглядчик, грязно — увязло, уперся — уплелся.

Унифицируя грамматические конструкции речи, виршевая поэзия «очищала» и рифму, тем более что большая часть неточных женских рифм относится к разряду неграмматических. Среди грамматических рифм неточные слышались исключением и были в основном отброшены.

Суффиксальность народных дактилических рифм, как мы уже отмечали, влияет на характер их неточности. Замещения в них происходят в согласных основы: полюБится — расступится, праВедный — яБедный.

Тот же принцип и в неточных рифмах Некрасова. Однако у него преобладает литературный тип замещений (глухих звонкими). Окончания рифм у Некрасова (если исключить традиционные усечения) — точные.

В силлабо-тонической поэзии грамматическая рифма борется со звуковой. Допущение усеченной рифмы, чрезвычайно редкой в народной поэзии, одно из свидетельств деграмматизации рифмы. Однако традиция грамматической рифмы держится в поэзии до Лермонтова.

Акустические особенности рифмы Некрасова основаны на их грамматическом характере. В его замещенных рифмах, как и в «натуральных», замена происходит в согласных основы: многолеТнюю — последнюю, любеЗности — неизвеСтности, покриКивал — спрыГивал, проповеДник — совеТник, прохоЖий — хороШий, сосеДок — деТок.

Некрасов не разрушает точную рифму, а как бы узаконивает, наряду с другими вольностями, новую вольность — допущение созвучий звонких и глухих согласных основы.

Бесспорно, у Некрасова, даже в его «народных» стихах, можно найти много примеров неграмматических рифм: встать — исполать, ох — бог, раз — началась,

хвать — опять, показал — вял, знатная — обратно я, дома я — знакомое, редко — соседка, диво — красива, сурово — слова и т. д.

Однако его пристрастие к грамматической рифме и художественный эффект этой рифмы в лучших его творениях определили целую линию в развитии русской рифмы. Последователи и эпигоны Некрасова не заметили возрождения им замещенной рифмы, не поняли новаторских преобразований Некрасова в системе русского стиха и истолковали черты народного стиля в его поэзии как утверждение консервативности русского стиха, а вместе с ним и однообразия рифмы. Недаром так часто противники нового в поэзии клянутся именем Некрасова, не замечая, что существует новаторская традиция его поэзии, идущая через Блока и Маяковского к нашим дням.

Защита неточной рифмы, как это ни парадоксально, идет из другого лагеря поэзии.

Рядом с некрасовской линией грамматической рифмы, подспудно приводившей к «расшатыванию» согласных, развивалась и другая линия — линия деграмматизации, результатом которой явилось «расшатывание» безударных гласных в русской рифме. Оно происходило также подспудно, но имело как бы противоположную психологическую подоплеку.

Некрасов, вводя на практике несовпадение *согласных,* психологически воспринимал его как точность, благодаря близости и «закономерности» корневых созвучий и установке на суффиксальность.

Тютчев, на практике оставаясь в пределах точных рифм, психологически переступал барьер точного совпадения *гласных* благодаря ориентации на «контрграмматическую» рифму.

6. Рифма Тютчева

Тютчев, бывший старше Некрасова восемнадцатью годами и умерший всего на пять лет раньше, остался поэтом «ямбической школы». Он даже с годами становится более

привержен к ямбу. До 1854 года 76% его стихов написаны ямбом. После 1854 — почти 90%. Трехсложных стихов у него меньше, чем у Лермонтова. Дактилических рифм — четыре пары*.

Соотношение рифм у него близко к Лермонтову, то есть некоторое преобладание мужских (мужских — 64,2%, женских — 45,5%).

И все же в стихе Тютчева, таком традиционном по внешним измерениям, мы слышим нечто новое, ни на кого не похожее, и называем это тютчевской интонацией, различимой в русской поэзии до нашего времени.

Эту интонацию образует, помимо других факторов, и рифма, в частности, ее расположение и чередование. Тютчев любит мужскую рифму. Она придает энергию традиционным размерам:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне...

В его стихах видно, как скромными средствами можно достичь своеобразия, как порой одно расположение рифм придает стиху необычную свежесть. К сплошным мужским рифмам Тютчев прибегает неоднократно («Весенние воды», «Silentium!», «Арфа скальда», «Из края в край...», «Сон на море», «Сижу задумчив и один...», «С поляны коршун поднялся...», «Все, что сберечь мне удалось...», «Я знал ее еще тогда...» и т. д.) в самых характерных своих стихах.

Часто пользуется Тютчев и тройственными созвучиями.

Однако, по-видимому, не это главное, и не поэтому мы отводим Тютчеву место в истории русской рифмы.

Тютчев «архаист». Он, «невольно уступая в известной мере натиску элементов разговорной речи», сохранил

---

* Подсчеты и примеры по изд.: *Тютчев Ф. И.* Лирика, т. 1. М.: Наука, 1966.

и в рифме «ряд языковых особенностей старой литературной традиции» — декламационное произношение, некоторые церковнославянские огласовки*.

Действительно, рифма Тютчева — сугубо традиционная, отступлений от точности у него меньше, чем у Пушкина (усеченных рифм всего 0,8%)**.

Он, правда, чаще, чем Пушкин, нарушает орфографическую точность рифмы, но не в ущерб акустической точности: тощий — рощей, летний — долголетней, могучий — гремучей, дубровам — медовым, испытаньям — дыханьем, пенье — освобожденья, затерян — суеверен, речи — встрече, России — пустые.

Рифмы с чередованием а — о, столь редкие до Лермонтова, у него обычны: удела — одело, дуброва — былого, незримо — Рима, мало — стала, склонялась — уравнялось, чадом — взглядом, победой — сведай.

Суть в том, что эти точные рифмы в стихе Тютчева разнозвучны психологически. Ибо в его поэзии постоянно резкое сопоставление или противопоставление: «бунтующее море» и «примирительный елей».

Тютчев противопоставляет мысль мысли, предмет предмету, образ образу, картину картине, слово слову. В этом контрасте и рифмы противопоставлены как части речи, как показатели временных отношений, как части предложения.

Лениво дышит полдень мглистый,
Лениво катится река,
И в тверди пламенной и чистой
Лениво тают облака.

МглистЫй полдень сопоставлен с твердью чистОй.

---

* *Бернштейн* С. О методологическом значении фонетического изучения рифм // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова, с. 343.

** Любопытно сходство нескольких замещенных рифм, найденных нами у Тютчева, с неточными рифмами Некрасова: небеСный — желеЗный, прекраСным — безобраЗным, теСной — любеЗной, скольЗит — глаСит, страШных — отваЖных и т. д.

Не для него гостеприимной
Деревья сенью разрослись,
Не для него, как облак дымный,
Фонтан на воздухе повис.

С деревьями рощи сопоставлено раскинувшееся водяное дерево фонтана.

В «Успокоении» дуб «лежит, перунами сраженный», и бежит сизый дым по «зелени, грозою освеженной». Неподвижность и движение, сизый дым и свежая зелень. Освеженность и сраженность.

И это не только в зримых образах, в картинах. Это и в сфере мысли, в сфере духа.

В «Памяти В. А. Жуковского»:

...чист и цел
Он духом был, хоть мудрости змеиной
Не презирал, понять ее умел,
Но веял в нем дух чисто голубиный.

Змеиная мудрость и голубиный дух. Змий и голубь — два символа. Сердце бьется «на пороге как бы двойного бытия». И «страсти роковые» противопоставлены Марии, смиренно склонившейся к ногам Христа. И наконец, «Два голоса»:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежнО,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежнА!

Во всех этих примерах точные созвучия требуют различения. Звуковые совпадения слов, различных по грамматической форме, кажутся случайными и зыбкими. Внешняя созвучность взрывается внутренним диссонансом. *Психологически здесь требуется различение звуков.* Рифма Тютчева здесь точная. Но она уже подготовлена как неточная для поэзии, которая пойдет по этому пути. Именно здесь исток разнозвучия гласных в русской рифме.

Принято считать, что процесс расшатывания гласных в рифме связан с закономерностями произношения, из-

менявшегося с XVIII века в сторону редукции безударных гласных, в сторону их смешения, объединения нескольких звуков в одном. Никто не усматривал в этом хотя бы логического противоречия. Ведь неточность рифмы это не «смешение», а «различение». Почему «смешение» должно было привести к «различению»?

Нужно исходить из смысловой функции элементов стиха, чтобы понять их звуковое состояние.

«Различение» рифмы по грамматическим категориям, возникновение «контрграмматической» рифмы и требует различения гласных в суффиксах, в заударной части слова. «Различение» ведет к «различению».

«Смешение» гласных было своеобразной вольностью точной рифмы. С Лермонтова и Тютчева начинается различение безударных гласных. У того и у другого еще в основном не звуковое, а психологическое.

Вскоре в поэзию приходит рифма неточная акустически. Первые неточные *по установке* русские рифмы — рифмы с несовпадением безударных гласных.

Первым сознательным сторонником расподобления гласных выступает А. К. Толстой.

Неточная рифма накапливается как бы на двух противоположных полюсах. Созвучия звонких и глухих согласных в дактилической рифме переступают границу ударения и накапливаются на пороге суффиксов (Некрасов). Это происходит в грамматической рифме, где внимание фиксировано на *совпадении* суффиксов.

Разнозвучие безударных гласных накапливается в «контрграмматической» рифме, где внимание фиксировано на *различии* гласных, определяющих смысловые различия суффиксов. В XX веке неточные созвучия согласных устремляются в конец слова (вправо) и им навстречу в глубь слова спешат разнозвучные гласные. Соединение этих двух потоков означает рождение новой рифмы.

в. Точные и неточные рифмы А. К. Толстого

Смысловые контрасты «оформливались» в рифме как контрасты грамматических категорий, но осознавались

в контексте реально действующих фонетических закономерностей языка.

Рифма изменилась не потому, что изменилось произношение. Но реальные звуковые изменения в рифме выражались в произношении. Расшатывание гласных потому сравнительно слабо повлияло на акустику рифмы последней трети XIX века, что оно «умерялось» редукцией безударных гласных.

«Ритмическая инерция силлабо-тонического стиха навязывала стихотворной речи искусственную фразировку и интонацию, — писал Р. Якобсон. — Русский стих XIX в. не считался с редукцией безударных гласных в литературном языке. Безударные слоги, которые в практической речи скрадываются, приглушены, в стихе оказывались на учете, искусственно выдвигались, выигрывали в отчетливости. Это сказывалось и на рифме, но уже во второй половине минувшего столетия раздаются возражения против строгого рифмования безударных»*.

Л. Якубинский в статье «О звуках стихотворного языка» приводит интересное в этом отношении письмо А. К. Толстого (1859).

«Гласные, которые оканчивают рифму — *когда на них нет ударенья,* — по-моему, совершенно безразличны, никакого значения не имеют. Одне *согласные* считаются и составляют рифму. *Безмолвно* и *волны* рифмует, по-моему, гораздо лучше, чем *шалость и младость,* чем *грузно и дружно* — где гласные совершенно соблюдены. Мне кажется, что только малоопытное ухо может требовать *гласную — и* оно требует этого только потому, что делает уступки *зрению.* Я могу ошибаться, но это у меня интимное чувство — последствие моей эвфонической организации, и вы знаете, насколько у меня требовательно ухо... Я увлекся, говоря, что гласные безразличны: я бы не желал поставить в рифму У с і; но А, О, Ы или У — все родные, также как И, і и Я тоже родные...!!»

«Это показание Толстого очень важно, — добавляет Якубинский, — так как оно обнаруживает *несомненно со-*

---

* *Якобсон Р.* О чешском стихе. Берлин: Госиздат, 1923, с. 101.

знательное отношение его к звукам (почти звуковые эксперименты!) при *создании стихов*. Такое же отношение мы должны предполагать и у других поэтов...»*

Хочется отметить, что фиксация внимания на звуках поэтической речи может быть двоякая, в зависимости от функции слова (и рифмы) в данной структуре: может фиксироваться сходство звуков (как в рифме Лермонтова: олени — растений) или их различие (как в неточных рифмах XX века). Первый вид фиксации характерен для системы стиха с точной рифмой, второй — для системы с неточной.

Любопытно, что, по существу вводя неточную рифму, А. К. Толстой оправдывает ее через *сходство*, а не через *различие* звуков.

Он судит о неточной рифме с позиций точной. В том противодвижении, где «контрграмматическая» рифма требовала различения гласных звуков, а эволюция произношения приводила к их совпадению, А. К. Толстой стоит на стороне произношения. Он ищет в поэтическом слове «звуковые равенства, которые не играют роли в практическом языке», где «концы... слов чувствуются *как разные*, ввиду различий падежа, числа и т. д.», а в стихотворном языке «сосредотачивают на себе внимание» и всплывают в поле сознания как звуковое равенство**, то есть по-новому подходит к звукам рифмы.

Так А. К. Толстой по существу первый выступает в защиту неточной рифмы.

Репертуар его усечений намного шире и свободней, чем у его предшественников. Располагаю их по частоте употребления:

ый — о (убитый — сыто); ой — а (Анной — странна); ый — ы (пятиглавый — дубравы); ой — о (доро́гой — от-

---

* *Якубинский Л.* О звуках стихотворного языка // Поэтика: Сб., с. 39. Письмо это написано по-французски. Полный текст его в изд.: Толстой А. К. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М.: Худож. лит., 1969, с. 291. Перевод Якубинского кажется нам более удачным.

** Хотя бы потому, что в прозе слова не сопоставлены как созвучия См.: *Якубинский Л.* О звуках стихотворного языка // Поэтика: Сб., с. 39.

лого); ой — ы (красивой — извивы); ий — и (Василий — отзвонили) ; ий — о (отлогий — много); ей — и (вечерней — черни); уй — у (сетуй — лету); ей — я (новогодней — сегодня); и — ой (звуки — разлукой).

Приведу и ряд действительных, а не орфографических несоответствий гласных:

силой — помилуй, складу — ладо, ученью — песнопеньи, сопротивленья — теченью, за нею — благоговея, веселья — метелью, ученье — значенью, стремнины — долину и т. д.

Соотношение рифм в стихах А. К. Толстого характеризуется следующими цифрами: мужских — 46,3%, женских — 50,3%, дактилических — 3,4%. В дактилических скорее можно усматривать продолжение пушкинско-лермонтовского трехсложия, чем влияние Некрасова.

Заметно прибавилось усеченных — их 4,4%*.

Довольно часто пользуется Толстой и составной рифмой (1,8%). В связи с тем, что число составных рифм будет все время нарастать, особенно в поэзии начала XX века, скажем несколько слов о них.

Поближе — подойти же, нужна ли — догнали, копыта — не шути ты, до рту — черту, приговор я — приморья, далеко ты — щедроты, лихие — грехи я, сердито — Ильито, что вы — новы, свадьбы — распевать бы, суровый — что вы, в тени мы — мимо, господином — головы нам, Балты — пропадал ты, жалобы — принуждала бы и т. д.

Несмотря на то что эти рифмы содержат частицы или местоимения, в них есть черта, отличающая составные рифмы Толстого от принятых до него типов. Во многих из них гласные не совпадают, как и в прочих женских рифмах. Такие рифмы можно относить к неточным. Впрочем, вообще вопрос о том, следует ли относить составные рифмы к неточным или точным, нельзя считать окончательно решенным.

Жирмунский относит составные рифмы к приблизительным на том основании, что существуют некоторые

---

* Подсчеты по «Полн. собр. соч. А. К. Толстого», т. 1. СПб., 1908. По стихам без поэм.

акцентные различия — присутствие на втором элементе составной группы незначительного отягчения». То есть в сочетании Боржия — не топор же я (Некрасов) небольшое дополнительное ударение лежит на местоимении *я*. Это придает составной рифме оттенок разноударности.

Во-вторых, отмечает Жирмунский, дополнительный акцент препятствует «обычной редукции заударного гласного», то есть приводит к несоответствию гласных последнего слога (роднаjъ — одна jа).

Это верно, но не по отношению ко всем типам составных рифм. Например, в рифмах: распечь-то — нечто, нос — что-с, тебя ли — увяли, ленивы — прочли вы, Житомиру — по миру, велико ли — захныкали, скоро бы — коробы, — рифмах с частицами, — созвучие заударных гласных никак не нарушается. А таких составных рифм довольно много у Некрасова и у А. К. Толстого. Сам Жирмунский отмечает, что «там, где гласный не способен к сильному качественному изменению (напр., ы), этот элемент различия отпадает»*.

При том понимании точной рифмы как скрупулезного совпадения всех заударных звуков двух слов, которое присутствует в книге Жирмунского, небольшие акцентные различия и некоторые различия в произношении требуют отнесения составных рифм к приблизительным.

Нам, однако, кажется, что следует несколько расширить понятие точной рифмы соответственно той функции, которую она выполняет в различных системах стиха, соответственно практике, а также и тому факту, что роль согласных и гласных в рифме не равноценна. «Расшатывание» гласных в русской рифме, происходившее с середины XIX века, отражало также и процесс упрощения гласных звуков в языке. И хотя с «расшатывания» гласных начался переход к неточной рифме, оно было пассивным процессом в истории рифмы. Неточную рифму образовали *согласные*, новая установка на сочетание различных

---

* *В. Жирмунский*. Рифма, ее история и теория, с. 178 и дальше. Здесь подробно рассматриваются составные рифмы XIX в.

согласных. Именно с согласными связан активный процесс формирования неточных рифм в поэзии.

Видимо, у лингвиста и у поэта понятия о точности рифмы не совсем совпадают. Лингвист исходит из анализа данного сочетания звуков. Поэт воспринимает рифму в ряду других рифм его системы стиха. В системе с установкой на точную рифму небольшие отклонения от точности удобнее рассматривать как допустимые «вольности» точной рифмы. Такою вольностью во второй половине XIX века явилось частичное несовпадение заударных гласных в женской и дактилической рифме. Примем и мы это как вольность точной рифмы, ибо такое допущение упростит исследование неточных рифм в поэзии XX века.

4. РИФМА ПОСЛЕ НЕКРАСОВА

После смерти Некрасова наступает пора упадка русской рифмы. Кажется, что предсказание Пушкина готово было исполниться. Все процессы остановились или пошли вспять.

Поэт и критик С. А. Андреевский на пороге нового века (1900 г.) писал о состоянии русского стиха следующее:

«У нас после Пушкина и Лермонтова стихотворная поэзия... быстро пошла на убыль. Казалось, что последнее "сошествие огненных языков" осенило только главы писателей, родившихся не позже двадцатых или самого начала тридцатых годов. Если назвать Майкова, Фета, Полонского, Мея, Тютчева и Алексея Толстого, то этим и можно закончить список... истинных русских поэтов».

Некрасов «был поэт, входивший в славу после развенчания Пушкина и как бы принявший на себя роль дать новое применение рифме. Он царствовал в самый характерный период "обмена веществ" между стихом и прозой»*. Андреевский связывает «опрозаивание» стиха и его деградацию с «воцарением гражданской поэзии».

---

* *Андреевский* С. А. Вырождение рифмы // *Андреевский* С. А. Литературные очерки. СПб., 1902, с. 430—431.

Впрочем, со многими его мыслями нельзя не согласиться. «От старой рифмы веет такою же стариною, как от напудренных париков, от мужских шляп со страусовыми перьями, от полуженских костюмов пажей и от тяжких рыцарских лат. Всеми этими вещами мы можем любоваться только со сцены. Потому-то и старая рифма теперь остается пригодною только для эстрады, для несколько приподнятого и условного, но не для искреннего настроения»*.

Полузабытый поэт сам не знал, что пишет пророческие строки. Он не предполагал, что именно эстрада будет способствовать возрождению рифмы.

Рифма расплодилась, сделалась общедоступною, она стала «на колокол похожей, в который может зазвонить на площади любой прохожий...».

«В своих прежних симметрических формах старый метр с его заключительными созвучиями окончательно отслужил свою службу для высших целей словесного искусства»**.

В последнюю четверть века прежде всего сужается функция рифмы. Она перестает быть «выдвинутым» фактором поэтической формы, как была от Державина до Тютчева.

От германского поэта
Перенять не в силах гений,
Могут наши стихотворцы
Брать размер его творений.

Пусть рифмует через строчку
Современный русский Гейне,
А в воде подобных песен
Можно плавать, как в бассейне, —

писал Минаев, один из тех, кто деятельно участвовал в рифменном эксперименте 60-х годов.

** Там же, с. 448.

** Там же.

У Фета многие стихи рифмуются через строку. У Случевского таких стихов чуть ли не четверть. Надсон часто заканчивает рифмованные стихи двумя опадающими нерифмованными строками:

Я с покаяньем
Пришел на праздник ваш... Налейте мне бокал,
Друзья, я был слепцом! Несбыточным мечтаньем
Я долго разум мой болезненно питал.
Я долго верил в то, во что, как в бред, и дети
Не верят в наши дни...

В этой серой расползающейся материи стиха рифма звучит тускло. Она сугубо функциональна. Острые углы ее сглажены.

При всем различии Фета, Случевского и Надсона в их рифмах есть некоторые общие черты. Очень мало составных, мало отступлений от точности, даже традиционные усеченные рифмы попадаются редко. Это еще раз опровергает удобную теорию о том, что усеченные рифмы накапливаются в поэзии, чтобы последовательно породить неточную рифму.

Напротив того, рифма в конце XIX века до пресноты точна. Слово теряет плоть. Рифма лишается упругости.

Слова — не плоть... Из рифм одежд не ткать!
Слова бессильны дать существованье...
Смерть песне, смерть! Пускай не существует!..
Вздор рифмы, вздор стихи! Нелепости оне!.. —

восклицает Случевский в одном из лучших своих стихотворений.

Быстрее прочих вырождается некрасовская дактилическая рифма. Как только выхолащивается смысловая основа некрасовского стиха, точная дактилическая рифма оказывается скучной и однообразной. Она требует особого строения стиха, где параллелизм играл бы существенную роль в структуре поэтической речи. К задачам литературной лирики она оказывается мало приспособленной.

Число дактилических рифм резко падает. Сокращается число стихов с дактилическими рифмами*.

И все же нельзя говорить об абсолютном упадке русского стиха и русской рифмы. Именно в конце XIX века на другом полюсе системы стиха растет и развивается своеобразная структура, которой суждено сыграть свою роль в развитии русской поэтической речи: это живой жанр народной поэзии — частушка.

Подведем итоги сказанному в предыдущих главах.

1. Державин выдвинул рифму как значащий элемент стиха.

2. Пушкин сблизил ее с произношением, углубил ее роль в стихотворной структуре, сделал средоточием значений и звуковой организации строфы.

3. Лермонтов и Тютчев, развивая достижения Пушкина, закрепили значение рифмы и ее антиграмматическую ориентацию.

4. Отсюда пошло «расшатывание» гласных в точной рифме, осознанное А. К. Толстым.

5. Одновременно Некрасов ввел в широкое употребление дактилическую рифму и начал последовательное «расшатывание» согласных основы.

Таким образом, и в функции рифмы, и в ее звуках накапливались признаки будущей неточной рифмы.

---

*

	% дактил. рифм	% стихов с дактил. рифмой
Некрасов	7,5	21,2
Фет	1,0	1,4
Случевский	2,2	2,8
Надсон	1,5	2,2

VI. РИФМА В ЧАСТУШКЕ

1. НОВЫЙ ВИД НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

Во второй половине XIX века сложилась единая система русского национального стиха на основе силлаботоники. Эта система породила новые, продуктивные жанры народной поэзии, в первую очередь частушку. Частушка живет и развивается до наших дней. Через нее типы рифм, искони существовавшие в малых жанрах фольклора, начали оказывать действенное влияние на литературу.

Частушка появилась как бы внезапно и неожиданно для собирателей фольклора, презираемая ревнителями старины. Она бурно вытесняла из деревни традиционные формы народной лирики. Никто не засвидетельствовал дату ее рождения. Это было во второй половине XIX века. О ней писали как о новых песнях нового времени. Название ее ввел Глеб Успенский.

«В новых песнях, число которых необыкновенно умножилось в XIX веке, рифма, четкий ритм, строфическое деление текста стали обычными», — пишет В. Бахтин*.

Исследователи отмечают в частушке сочетание элементов фольклорной и литературной поэтики. Она явилась на скрещении традиционных игровых песен и городского романса — фольклора и литературы. Пишут о влиянии на частушку украинских, белорусских и польских песен. Возможно и это. Хотя частушка могла бы родиться и без соседних влияний.

Народная поэзия в условиях разложения быта старой деревни впитывала в себя элементы городской культуры, общенациональных культурных ценностей и усваивала их со своих позиций. Частушка не могла утвердиться раньше второй половины XIX века, прежде чем русский классический стих не стал достоянием народного сознания.

---

* Частушка: Сб. «Библиотека поэта» (Большая серия). М.—Л.: Советский писатель, 1968, с. 12.

Оно усваивало в системе силлабо-тоники то, что было близко и понятно, и так, как понималось это людьми, еще хранившими в памяти традиционные формы народной литературы.

До частушки *народная поэзия усваивалась* классическим стихом. В частушке классический стих усваивался народной поэзией. С ней и с городским романсом окончательно сложилась единая система национального стиха, появились ее фольклорные структуры.

Частушка свободно усваивала традиционные размеры и ритмы силлабо-тоники; не обладая ученостью, ее создатели позволяли себе многочисленные вольности и отступления, до сих пор приводящие к спорам о метрике частушек. Не углубляясь в этот вопрос, скажем, что, по нашему мнению, ритм частушек — вольное усвоение традиционных для русской поэзии силлабо-тонических размеров с поправкой на народный слух, еще хранивший ритмы старой песни и с учетом песенного характера частушки.

Метрической основой большинства частушек является хорей.

На реке вода и пена;
Скоро будет перемена,
Переменушку сулят —
Под венец идти велят.

Это та самая ритмическая схема с той же сменой парных мужских и женских рифм, в которой написаны «Сказка о царе Салтане», «О золотом петушке» Пушкина, «Конек-горбунок» Ершова, «Сказка о царевне Ясносвете» Некрасова.

Хорей был правильно услышан и угадан русскими поэтами в народном стихе.

Однако частушечная схема весьма вольная. Хорей часто нарушается, особенно в четвертой строке. Происходит *надставка* (термин Шенгели) одного безударного слога, возникает полиметрическая строфа, обусловленная музыкальной интонацией частушки.

Ямбическая надставка может происходить в нескольких строках частушки, создавая своеобразное сочетание хорея с ямбом:

Цветок, не сядешь — наплевать,
На твое мне место пять:
Неужели из пяти
Цветка по сердцу не найти?

«Надставка» — понятие для частушки условное. Часто начальный безударный слог возникает не в результате наращивания хорея в ямб, а в результате усечения ударного слога в соответствии с музыкальной синкопой:

Что оттудова дорожка
(эх!) Скорее зарастай...

Или порой в результате того же воздействия музыкальной интонации две последние строки частушки ритмически сливаются в одну:

Дорогую рыбу ела,
Дорогого судака;
Четыре года канителила
Такого дурака.

«Четыре года канителила такого дурака» является словесным эквивалентом одного музыкального периода и как бы одной строкой восьмистопного ямба.

Особое разнообразие ритмической схеме частушки придает обилие дактилических окончаний, часто снабженных рифмой.

Мы не будем здесь говорить о многочисленных отступлениях от ритмической схемы частушки, связанных с переносом ударения в словах в соответствии с напевом. На наш взгляд, они существенно не затемняют общего тяготения частушки к силлабо-тоническому стихосложению.

Влияние городской поэзии, особенно ее музыкальных жанров, сформировавшихся в русле силлабо-тоники,

а также влияние некрасовской школы мы усматриваем в некоторых особенностях частушечной лексики, строфики и рифмовки.

Нетрадиционность частушки выражается в актуальности ее сюжетов. В ее лексике множество слов и понятий, которые изредка появляются и в эпических жанрах народной поэзии, но только в качестве забавного анахронизма, позднего наслоения. В частушке же все атрибуты реальной жизни органичны и существенны: вокзал, паровая машина, телеграмма, пассажирочка, образованный, машинист, платформа, газета, шинель, становой, казарма, штык, револьверчик и т. д. — все эти новые слова и понятия свидетельствуют о живой функции частушки, о ее связи с реальным процессом жизни.

Новое содержание частушки, два слоя культуры, которые в ней сливаются, — традиционная культура старой деревни и культура города — выражаются в слиянии двух слоев русской словесной культуры.

От литературы частушка усвоила метрику и строфическое строение с разнообразным расположением рифм.

От народной поэзии в частушке остались черты параллелизма в строении образа и синтаксической структуре, обилие суффиксальных рифм (особенно среди дактилических), характерные неточные рифмы, постоянные словесные конструкции, эпитеты, некоторые смысловые схемы, варьирующиеся, как и в традиционных речевых жанрах народной словесности.

Холшевников в «Основах стиховедения» вскользь говорит о том, что в частушку «рифма проникла из книжной поэзии». Это не совсем верно. Из литературы частушка скорей заимствовала строфу, «куплет», где порой встречается перекрестная рифмовка. «Параметры» частушечной рифмы, ее звуковое строение чрезвычайно близки речевым жанрам народной поэзии — пословице, поговорке, загадке, прибаутке. Впрочем, конечно, нельзя полностью исключать и литературного влияния на частушечную рифму.

Став живой структурой в системе национального стиха, частушка начала оказывать свое обратное влияние на

литературные жанры. В частности, рифмы частушки оказали свое влияние на распространение неточной рифмы в русской поэзии.

2. НЕТОЧНЫЕ РИФМЫ В ЧАСТУШКЕ

Скажем откровенно, нас более интересуют неточные рифмы, ибо они рифмы XX века. И кроме того, они менее изучены, чем точные. Поэтому мы уделим больше внимания неточным рифмам и в частушке.

Усечение конечной редко используется в частушке.

Милый мой, моя утеха,
Я люблю, а ты уехаЛ*.

Это наиболее литературный тип неточной рифмы.

Причины редкого использования конечного усечения в народных стихах, видимо, лежат где-то в различиях процесса развития неточной рифмы в народной и письменной поэзии.

Усечения внутри слова более распространены.

В правой руке тросТочка,
А в левой папиросочка.

Снежки пали нá земЛю,
Хотел жениться нá зиму.

В частушке рифмуется: солНышко — стеколышко, ВолоГды — молоды.

Есть единичные случаи усечений в сочетании с другими формами неточной рифмы (замещением и перемещением). Однако частушка, как и «малые» жанры, предпочитает чистые типы рифм.

---

* Для наших примеров и для подсчетов мы пользовались сб. «Частушка». «Библиотека поэта» (Большая серия); *Симакова В. И.* Сборник деревенских частушек. Ярославль, 1913; сб. «Частушки Переяслав-Залесского уезда» (М., 1922). Все примеры и подсчеты относятся к частушкам дооктябрьских записей.

В *мужской* рифме частушек распространены *замещения* конечных согласных.

Довольно часто встречаются замещения твердой и мягкой. Порой это зависит от диалектального произношения. Например:

Милый боком, милый боком,
На окошко не глядиТ.
Милка старая сердита,
Не велит ко мне ходиТЬ.

Может быть, здесь глядиТ и ходиТЬ произносится одинаково. Но есть множество примеров явного замещения: твердой — мягкой.

У меня милашек сеМЬ.
За меня охота всеМ.

Хмелевских же ребяТ
Издали можно узнаТЬ.

Буду пить холодну воду
Из фабричныих кубоВ.
Кто завел такую моду —
Распроклятую любоВЬ (ф — ф').

Часты замещения сонорных р — л, м — н, л — н, л — м (и их мягких вариантов).

...А я думал, что пожаР, —
Схватил тальянку, побежаЛ.

Будь доволен, милый, теМ,
Что потерся возле стеН.

Дорогашенька, не сохни!
Цветок аленький, не вяНЬ!
Тебе сказано, не солгано —
Нисколечко не жаЛЬ.

Встречается тип замещения сонорных Л, Н (мягких) и Р фрикативным J: ногоЙ — огоНЬ, гоноболЬ — худой, даЛЬ — ожидаЙ, собоР — тобоЙ.

Из смычных согласных чаще всего замещаются конечные т — к.

Старик, старик, стариК!
Борода твоя гориТ,
Выйди нá снеГ,
Борода погаснеТ.

В *женской* рифме можно наблюдать примерно *те же типы замещений.*

В конечных согласных — замены твердых мягкими:

Ну, какой же ты страдатеЛЬ,
Трех копеек не истратил.

Сонорных сонорными: весеЛ — вечеР, повесиЛ — ветеР, наморбчиЛ — рабочиМ. Сонорных — J: наделаЛ — белый, пятый — запрятаЛ. Смычных смычными (т — к):

Выйди на снеГ.
Борода погаснеТ.

То же самое со смягчением:

Мамашенька, что мне делаТЬ:
У нас солдатки лучше девоК.

Особенностью замещений в женской рифме является сравнительное уменьшение их числа в конечных согласных по сравнению с мужской. Центр тяжести перемещается в заударные согласные.

Ай да по дорожке идти коЛко,
Ай да изменил проклятый КоЛЬка.

(Замена: твердая — мягкая.)

У милого лошадь сеРа,
Звал кататься, я не сеЛа.

Хлеба, соли дают маЛо,
На работу гонят раНо.
У матаНи дом с цветаМи,
Чтобы пташки к нам летаЛи.

Сонорные — J:

Милый бросил на недеЛю,
Бросай на год — не робею (л' — j).

Дорогой, ты догадаЙся:
Все уйдут, а ты остаНЬся (j — н').

Кроме отмеченных нами типичных замещений, в заударных согласных женской рифмы наблюдается некоторое количество замещений сонорных фрикативным В (вспомним: В — самый близкий к сонорным из согласных звуков).

Милый мой, пусти до доМу,
Мне пора доить короВу.

Болит сердце не от боЛи,
От проклятой от любоВи.

Более разнообразна, чем в конечных, игра смычных:

Две гармошки,
Один буБен.
Прошел праздник
Хуже буДен.

Пьем водочку — не браГу,
Любим девушку — не баБу.

Как же, миленький, не плаКать —
Потеряла с ноги лаПоть!

Дактилические рифмы подтверждают наблюдение, сделанное нами во II главе: чем дальше от ударной гласной, тем меньше замещений.

Замещения конечной согласной — редчайший случай в дактилической рифме частушек. В 1728 частушках дооктябрьского отдела, из сборника «Частушка», нам не встретилось ни одного случая.

Преобладающие же типы замещений остаются теми же, что и в мужской и женской рифмах, при заметном уменьшении числа замещений мягкой — твердой, особенно по сравнению с мужской рифмой. Однако и такие примеры встречаются:

Меня милый не целует —
Вот какие ноВости,
А мне его целовать —
Не хватает соВести.

Приведем теперь примеры уже знакомых нам типов замещений.

Замещение сонорных:

Я от горя в гоРенку —
Горе стукат в окоЛенку.

Я любила кучеРа,
Сама себя мучиЛа.
Утром рано, раНенько,
Будила меня маМенька.

Говорят, мене измена.
Я и не потýжиЛа.
Только жалко — потеряла
Сто четыре ужиНа.

На деревне ЛяЛицы
Все ребята пьяНицы.

Замещения с J:

Стали люди жаЛиться,
Что лошади пужаются (л' — j).

餫ролечка, затеечка
Не жалеет вреМечка (j — м').

Милый пляшет по полу,
Пляшет, церемоНится,
Рукомойки дома нет —
Из лоханки моется (н' — j).

Растет в дактилических рифмах, по сравнению с женскими, число замещений сонорных с В.

По селу фартоВая,
Укажи, которая.

Ты, гармошка лакоВа,
Провожала — плакаЛа.

Ягодиночка, не стой
У старого дереВа.
Не ищи любови той,
Которая утеряНа.

Хорошо в Саратове
С нашими ребятаМи.

Замещение в — j:

Катится, катается,
Идет моя красаВица.

Относительно замещений смычных можно заметить, что количество их и разнообразие в первых заударных довольно велико. Там рифмуется: маКушка — маТушка, поспуТалась — достуКалась, закаПала — заплаКала, сваТанья — стряПанья, драПово — браТово, пряДильной — таБельной, загуБите — забуДете и т. д.

Выше мы приводили примеры замещений согласных перед гласными. Те же закономерности, в общем, определяют замены при встрече согласных. И перед согласной и после нее преобладают замещения сонорных:

дыРка — миЛка, зеРнышко — соЛнышко, слышНо — вышЛа, воеНная — неверная, откровеНно — верно, теМного — черного, ошеЙника — мошеНника, стараЛся — майся, даЛЬние — тайные, бойкая — гоРЬкого.

Впрочем, в группах согласных «чистые» замещения смычных (серебряный — невеДреный) встречаются не чаще, чем замещения смычных фрикативными (моДница — ноЖницы) и смычных сонорными (беДности — веРности). Легко заметить даже из этих примеров, что сонорные так или иначе присутствуют в замещаемых группах, подкрепляя созвучие. (Вспомним рифмы Державина.)

Наблюдения над замещениями в частушке опровергают устоявшийся взгляд, что неточная рифма возникает в русской поэзии в результате прогрессирующей редукции неударных гласных и ослабления заударных согласных и смешения их в произношении.

Если бы «расшатывание» точности происходило под влиянием произношения, то количество приблизительных соответствий должно было бы увеличиваться по мере отдаления от ударной (образующей) гласной. На самом деле в дактилической рифме частушек (как и в рифме речевых жанров фольклора) наибольшее количество замещений происходит на границе первого и второго слогов, следующих за ударением, то есть там, где согласные произносятся более четко, чем в отдаленных от ударения втором и третьем слогах.

Подавляющее число замещений (до 80%) происходит в группах смычных (т — к, т — п, п — к, т — д), сонорных (р — л, м — н, н — л, м — л) и сонорных с В и J (в — л, в — н, в — р, j — л, j — р), то есть рифмуют наиболее сходные по признакам согласные. Рифмы вроде: гороХ — нароД (х — т), монастырь — холостыХ, беЛая — беГала (л — г), пó Насту — поПусту, хороШеньки — молоДеньки, повянеТ — вспомянеШЬ — по качеству звучания ничуть не

хуже «законных» замещений. И все же народный слух использует их значительно реже. Резкие сближения часто компенсируются предударными звуками (БЕлая — Бегала, ПО насту — ПОпусту) и закономерными замещениями в других слогах (белаJа — бегаЛа, поВянет — вспоМянешь).

Любопытно, что замещения второй или третьей заударной согласных дактилической рифмы происходят чаще всего в тех словах, где уже произошло первое замещение, особенно в тех случаях, когда неточность рифмы компенсирована согласием предударных или звуковым составом строки.

Например:

Тальянка о три хлаПаНа,
Вышла замуж, плаКаЛа.

Здесь двойное замещение п — к, н — л поддержано перемещением *хлап* — *плак* с переходом заударного П в предударные.

Количество замещений заметно падает в женских по сравнению с дактилическими и в мужских по сравнению с женскими, то есть с сокращением заударного пространства, где могла бы восстановиться точность созвучия. Сокращается и число звуковых вариантов. В тысяче частушек, рассмотренных нами, среди мужских рифм вариантов замещений насчитано 12, среди женских — 22, среди дактилических — 36*.

Приведенные выше примеры показывают, что рифма в частушке генетически связана с рифмой малых жанров фольклора, разве что звуковая игра смычных и фрикативных богаче.

Однако в частушечной рифме есть свои особенности, которые позволяют нам посвятить ей особую главу.

Перемещение — наиболее сложный способ образования неточной рифмы. Для него потребна определенная

---

* *Симаков В. И.* Сборник деревенских частушек, № 1572—2678. Примерно та же картина и в других сборниках.

изощренность слуха. В отличие от усечения и замещения оно ни в одной структуре XIX века не играет преобладающей роли. Ниже мы не раз встретимся с перемещением согласных в наиболее изощренных структурах стиха. Однако как способ рифмотворчества перемещение известно и народной поэзии.

Как толпыгинска маЛиНа
Завсегда гулять маНиЛа.

Здесь согласные ЛН повторены в обратном порядке в рифмующемся слове:

Привязала меня мать
К зеленому ДуБу,
Бей, бей меня, мать,
Веселее БуДу.

Эй, Ванель, ВаНеЛичка,
Пожалей маЛеНечко.

Во всех трех приведенных случаях можно заметить одну особенность — перемещение происходит из заударного слога в опорную. В перемещениях созвучие как бы продвигается влево. Это наиболее распространенный тип перемещения.

«Чистое» перемещение (внутри созвучного пространства) встречается реже:

На столе стоит каша греЧНева,
Не верьте, девочки, любовь измеНЧива (чн — нч).

Чаще всего перемещение сочетается с замещением. Замещаемый согласный одновременно перемещается в опорную согласную. В звуковых процессах рифмы нет резких переходов. Перемещения естественно объединяют заударные созвучия с предударными.

НечеГо — Вечера (перемещение В из заударного слога в ударный), загуБите — Будете (перемещение Б), Воло-

сти — ноВости (перемещение В), гулЛивая — миЛого (перемещение Л), жНивушка — спиНушка (перемещение Н), ВаНю — зНаю (перемещение Н).

Более сложные случаи: ЛеШеВа — поВеШаЛа (лшв — вшл), На КбЛ — поКЛбН (нкл — клн).

В сочетании с замещениями: фаРТоВая — коТоРая (рт — тр, замещение в — р), аПоСТолы — гоСПоди (пс — сп, замещение т — п). В двух последних примерах перемещаются и гласные.

Вообще гласные играют более активную роль в перемещениях, чем в замещениях и усечениях.

ПолЕчком — колокольчИком (личк — л'чик, перемещение и), морОЗ — замЕрЗ (рос — орс, перемещение о).

Любопытны перемещения замещенных согласных. С этим типом перемещений нам придется часто встречаться в поэзии XX века. В рифмах нашего времени образовались постоянные замещения м — н, р — л, глухих и звонких. Можно считать, что корни их лежат в народной поэзии, в народном слухе, и базой их служит сходство образования и взаимные переходы названных согласных, историческая и фонетическая близость этих звуков. Они замещают друг друга и в перемещениях:

МаЛо — РаНо (мл — рн), доЖДЬ — жДеШЬ (шт' — ждш = шт — жд, глух. — звонк.), еСТь — ЗДесь (ст' — здс' = ст — зд, глух. — звонк.).

Частушки дают нам нередкие образцы и других видов неточных рифм. Можно привести ряд примеров *рифм с различными образующими гласными* (диссонансы).

Пойду схожу в те кустОчки,
Где мне веточку сломил,
Я припомню все словЕчки,
Что мне раньше говорил (о — е).

Задушевная подруга,
Уследи за мИленьким.
Утирается ли он
Моим платочком бЕленьким (и — е).

Ах, Семеновна, да моя дУшечка,
Не ходи, Семеновна, под окОшечко (у — о).

Примеры *неравносложных:*

Я к малютке *маленькому*
Посажу родную *маменьку.*

Запрягу я кошку в *дрожки,*
А котенка в тарантас.
Повезу свою *хорошую*
Всем людям напоказ.

Гуляй, сатана,
Гуляй, *бешеная,*
Гуляй, милая моя,
Разутешная.

Приведем примеры разноударных:

Ваня, Ваня, Ванюша,
Твоя неверная душá.

Брось, забавочка, пусти́,
Я живу во стрóгости.

На горе-то колоКÓЛЬня,
Под горою кустик.
Сядет мила на коЛЁни,
Никого не пустит.

Разноударные, как мы уже говорили по поводу малых жанров, здесь еще более связаны с напевом. В некоторых вариантах напева безударное окончание слова совпадает с сильным музыкальным акцентом и тогда по существу становится ударным.

Веселюся, веселюсь,
На богато́й я женюсь;

Выбираю еще Я,
Чтоб была красиваЯ.

Вероятно, с этим явлением связано обилие одногласных рифм в частушке (около 18% от всех мужских рифм).

3. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЧАСТУШЕЧНЫХ РИФМ

Одногласные рифмы мы относим к точным, ибо в них есть главный признак точной рифмы — совпадают образующие гласные и отсутствует несовпадение других звуков. Это точная рифма с нулевым обрамлением. В частушке одногласные часто поддержаны созвучиями в предударных и особенно в опорных согласных, что сближает их с «нормальными» открытыми мужскими рифмами:

ШВа — поШЛа, мою — коНю (j — н'), коШу — сиЖу, гоДу — красоТу, РоСТу — сеСТРу (рст — стр), роСа — глаЗа, леГКо — ниКоГо (хк — кв), поПу — паДу.

Однако другие одногласные слабо поддержаны предударными созвучиями и как бы ослабляют впечатление яркости рифмы, особенно тогда, когда другой рифмы в строфе нет.

Здесь, видимо, дело связано с теми же вариантами частушечных напевов, которые являются причиной разноударных рифм. Гласные, завершающие музыкальную фразу, звучат там сильно и создают впечатление ясного созвучия:

Знаю, мамонька, твое
Ко девушке раденьицо́:
На все четыре стороны
Даешь благословеньицо́.

Погодите, не спешите!
Замужем побудетё,
Красоту загубитё,
В девушках не будетё!

В такой схеме одногласные вроде: мнЕ — гдЕ, зимЫ — помрИ, прольЮ — никомУ, люблЮ — емУ, идУ — живУ и т. д. — звучат как полноценные рифмы. То же явление определяет характер звучания диссонансов, где ударение также смещается к заключающей гласной:

Не отдавай, папаша, замуж,
Девочка молодешенькА,
Хоть забава будет сватать —
Откажи, папашенькА!

Составных рифм в частушке довольно мало. Они представляют собой иногда параллельные построения типа:

Гору дождичком не мочит,
На горе *травинки нет,*
Сопокинул меня милка,
И в лице *кровинки нет.*

Либо входят в состав неточных дактилических созвучий: Офроська моя — не брось-ка меня, зá лужки — белянушки, нá поле — заплакали.

В частушках можно найти множество превосходных, оригинальных рифм, недаром в XX веке поэты обратились к частушке, ища там свежести созвучий после приевшейся твердой академической рифмы.

Народ рифмует: рáков — питерЯков, по сéням — соседям, тюлевы — лазуревы, дóма — бедóва, калоши — хороши, занятия — побогатее, тросточка — подросточка, напостЫл — монастырь, хрустальные — остáльные, у вагона — дорогому, до свиданья — каналья, малинова — милого, досадница — свиданьица, месяца — сбесится, голова — доголá, дождь — гож и т. д.

И это в ту пору, когда писали об упадке русской рифмы!

Приведем еще несколько поглощающих рифм и паронимов, разбросанных в частушках:

валенки — завалинке, ручью — чью, свинец — венец, подушечку — душечку, тужить — жить, безрукавую — лу-

кавую, личико — невеличка, жисть — держись, не майся — обнимайся, поутру — по нутру;

голубой — головой, запяточки — задаточки, травиночка — кровиночка, ветерок — вечерок, запи́ть — забЫть, крылышки — к милушке, шитье — житье, детушки — девушки.

Завидная изобретательность народной рифмы долго будет еще питать нашу поэзию.

Мы успели заметить, что по своим акустическим качествам и по установке, по словесной игре и по форме рифма в частушках близко напоминает рифмы речевых жанров фольклора. Однако пропорции и соотношения рифм в частушке явно отличаются от «натурального» состояния рифмы. Там рифма входит в состав речи, здесь — в состав стиха. Рифма в определенной системе стиха и выражает особенности данной системы — и в плане лексики, и в плане ритмики.

Вот округленные соотношения рифм в частушке:

мужских — около 60%,
женских — около 15%,
дактилических — около 25%.

Количество диссонансов, неравносложных и прочих не превышает 2%.

Это соотношение глубоко оригинально. Более чем в два раза сократилось количество женских рифм по сравнению с малыми жанрами. Возросло количество дактилических. Число неточных осталось на прежнем уровне (около 20%), что, по-нашему, свидетельствует о сходной функции рифмы, ибо «выдвижение» рифмы всегда сопровождается обострением всех процессов, в том числе к ростом количества неточных.

Ни пороге XX века рядом с угасающей литературной рифмой существует и развивается рифма народной поэзии — один из источников возрождения русской рифмы.

VII. ПРЕДТЕЧИ НОВОЙ РИФМЫ

1. НОВОЕ ПОНИМАНИЕ СЛОВА

Русское декадентство, модернизм, символизм — этими понятиями назывались довольно разнородные явления. И тем не менее можно говорить если не о едином духе, то об общем воздухе русской поэзии 90—900-х годов.

У поэтов разных поколений (Анненский родился в 1856 г., Сологуб — в 1863 г., Бальмонт — в 1867 г., Брюсов — в 1873 г., Блок — в 1880 г., Белый — в 1880 г.) были если не общие воззрения, то общее отталкивание, общее направление, если не общее, то соприкасающееся ощущение слова.

Все они воспринимали поэзию 70—80-х годов как эпигонскую.

При всем разнообразии идейных поисков и поэтических свершений поиски нового слова были характерны для русской поэзии и определили многие линии в процессе обновления языка поэзии XX века.

В слове выдвигалось не главное, а частные его значения. Смысл его воспринимался как колеблющийся, мерцающий, не исчерпанный прямым значением, а данный лишь намеком. На первый план выдвигается звук, «напевность» стиха. Слово пробуждает эмоции. Звук соотнесен с цветом.

Слово раздваивалось. С одной стороны, оно утрачивало конкретность значения и колебалось между символом и аллегорией. С другой стороны — звуки его приобретали значение эмоций.

Поэтическая практика тоже как бы раздваивается. С одной стороны, в поэзии возрождается эксперимент, происходит совершенствование стихотворной техники, то есть вполне постигаемая рассудком техническая работа. С другой стороны, акт творчества признается состоянием экстатическим — волшебством, магией слов.

Стихотворство тоже колеблется между рациональным мастерством и радением. Один Блок никогда не отступает от смысла. Для него поэзия начинается с мысли.

В творчестве поэтов рубежа XX века вновь приобретает значение рифма как один из активных факторов поэтической эвфонии.

а. Возрождение рифмы

В ту пору, когда С. Андреевский писал отходную русской рифме, Брюсов изобретал рифмы, предвещающие новую эпоху рифмического творчества, а Анненский сочинял сонет «Перебой ритма»:

Как ни гулок, ни живуч — ЯМ —
— Б. — утомлен и он, затих
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям.

«Первые уже шаги символистов, людей, приверженных фактуре стиха, были отмечены особым вниманием к рифме. Школьные годы русского символизма проходили под явным и особливым влиянием символистов французских, уже переживших к тому времени бешенство рифмы в увлечениях непосредственных своих предшественников, парнасцев... Под влиянием парнасцев молодые русские символисты стали очень часто прибегать к особым изощренным рифмам. Во-первых, придумывались новые рифмы к словам, слишком уж употребительным. Так, Брюсов срифмовал в поэме "Царю Северного полюса" — "ночи" не с "очами", а с славизованным родительным падежом множ. ч. слова "клок" — "клочий"... Во-вторых, введены были в дело в большом количестве составные рифмы и вообще была пущена в употребление масса новых рифм»*.

С. Бобров прав, говоря о влиянии французов, которое сказывалось на Сологубе, Анненском и Брюсове. Но была и другая струя — чисто русская, отразившаяся и на рифме. О ней мы скажем ниже, в связи с Блоком.

---

* *Бобров* С. Записки стихотворца. М.: Мусагет, 1916, с. 63.

Заботясь о стихотворном мастерстве, символисты пустили в ход прежде всего неиспользованные резервы классической рифмы. Новые понятия, новое строение стиха, новая метрика отразились сперва на лексике, чередовании и ритмическом устройстве рифмы. Новое звуковое устройство пришло позже.

В русскую поэзию вошли неповторимые, уникальные сочетания слов, в рифме соединялись разные части речи, разные словесные формы. Экзотическая лексика и необычные грамматические сочетания по-разному дозировались в стихах разных поэтов, но в целом можно сказать, что рифма развивалась в сторону дальнейшей деграмматизации, с характерным для нее расподоблением безударных гласных. Именно отсюда берет начало принципиальный антиграмматизм новой рифмы Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Асеева.

Символисты вводили в рифму имена, географические названия, редкие слова, научные термины, отвлеченные понятия и т. д., тем самым подчеркивая странность, необычность, «сдвинутость» своего словаря:

олеандра — Скамандра, протуберанцы — румянцы, иммортели — метели, пётле — Попокатепетле (Бальмонт);

барда — гепарда, сибилла — берилла, льдина — Лоэнгрина (Белый);

эшафодаж — карандаш, кандилам — кадилам, андрогина — георгина (Анненский);

Годавери — баядере, лопасти — пропасти, винт — лабиринт, лавров — ихтиозавров (Брюсов).

Обильно рифмуются неологизмы и редкие слова, необходимые в стихе для выражения оттенков и скользящих значений:

златошвейные — зеленовейные, пышноризый — сизый, сизоцветно — безответно (Анненский);

эфирности — пирности, фейных — многозмейных, связа (от связывать) — алмаза, узлом — лучеизлом, возможность — всебожность (Бальмонт);

безмирный — пирный, размыль — пыль, стезь (стезя) — здесь, дороги — огнероги, магнит — заогнит (Белый).

Сын метели светлозмейной,
Песни выоги легковейной,
Очи девы чародейной.
(Блок)

Приведенные рифмы весьма характерны для лексического строя поэзии начала века. Они были самым непрочным завоеванием символизма. Экзотические слова и неологизмы, основанные на сложении понятий и насильственном соединении основ существительного с формой прилагательного или наоборот, оказались экспериментом поверхностным и чисто литературным. Словесное творчество Хлебникова и Маяковского было других кровей.

«Свежие» рифмы символистов уже в середине 10-х годов казались жеманными и банальными. Язык могущественно протестовал против насилия. Блок и Белый все реже пользуются «неповторимыми» рифмами. Безвкусие Северянина окончательно убивает экзотические рифмы русского модернизма.

Одновременно с обновлением состава рифм идет и их «углубление». Брюсов правильно отметил тенденцию к продвижению созвучия влево, в нерифмующуюся часть слова, хотя и несколько преувеличивал исключительное значение этого процесса в формировании новой рифмы. У Бальмонта в «Зареве зорь» 34,6% рифм (включая мужские с открытым слогом) снабжены совпадающими опорными согласными; в «Кипарисовом ларце» Анненского — 47,5%*.

Рифма становится «крепкой». В книге Анненского можно наблюдать еще и частую игру опорных т — д, р — л, « р — м, р — н, повышающих коэффициент «созвучности».

Любопытно, впрочем, что заметное у Некрасова накопление опорных созвучий глухих и звонких (п — б, к — г, с — з, ш — ж) как бы приостановилось и не игра-

* В 1000 частушек из сборника Симакова рифм с совпадающими опорными около 14%.

ет никакой роли в звуковом устройстве рифмы Анненского.

Углубляя рифму, символисты придают все большее значение перекличке согласных в предударных слогах.

В рифме *Лампада — Листопада* у Анненского далеко вперед выдвигаются созвучные Л, в *Тристене — Тени* — Т, в *истомы — симптомы* — ист — сит.

У Белого: Багрянéц — БуБенéц (созвучия предударных Б), ПРЕдзакатные — ПеРЕкатные (ПРЕ), оСЛабли — СабЛи (перекличка С и Л), ЛоСкуты — ЛиСты (перекличка ЛС), ГОРишь — ГОвоРишь (ГОР).

У Блока: ОПять — ОПЬянять, СмоТРел — СТРел.

Игра предударных созвучий усложняется: ВыШе гребни — ВолШебней (Анненский), КаМеНный Ком — оКНоМ, ГоЛый дол — ГЛагол (Белый).

Или у Белого:

Холодный блеск уСТами Пей...
Эфиром блещущих СТеПей.

У Анненского:

Молоточков цепки лапки,
Да гвоздочков крепки шапки...

Здесь «углубление» распространено на всю строку.

Углубление рифмы у поэтов начала века выражается и в увеличении числа поглощающих рифм и паронимов:

тройки — постройки, кормила — вскормила (Анненский); липы — полипы, Яшкой — деревяшкой, Турции — настурции, санки — осанки, смехом — мехом, шарф — арф, дорога — рога (Белый);

грозди — гвозди, мелкé — мешкé, шагов — шаров (Анненский); грома — гнома, гроза — глаза, пальмы — тальмы, палки — балки и, наконец, почти современная рифма — рукѝ — ручьѝ (Белый). У Блока: гроздь — гвоздь, смерч — смерть, синéй — саней, классические для него: ветер — вечер.

Нередки паронимические рифмы с усечением одного из предударных согласных:

слеп — сКлеп (Блок); ситца — сПится, сокол — сТекол, сон — сКЛон (Белый); миНдаль — медаль (Анненский).

Внимание к звуковому насыщению, бесспорно, оживляет традиционную по принципам рифму в поэзии 900-х годов.

Той же цели служат и составные рифмы, число которых неизменно растет:

день им — осенним, нá поди — западе, камне — была мне, костыль — не ты ль, готовом — равно вам, тут она — окутана, грóзы вам — розовом, та ли ты — залиты (Анненский); смолкли — полк ли, страстном — на этот раз нам, нонче ты — многозвончаты (Брюсов); лучом я — комья, гири я — валькирия, во мгле ведь — девять, угас ты — касты, скоро ж — сторож, поспать бы — усадьбы, планеты — во сне ты, бурь мы — тюрьмы (Белый).

Легко заметить единообразие составных рифм. Подавляющее их большинство составлено из существительного с последующим местоимением (я, ты, мне, нам, вам).

Большое место в стихе символистов занимают усеченные рифмы. Количество их нарастает к началу XX века:

нежно — безнадежной, консорты — четвертой, центифолий — поневоле, тени — осеребрений (Анненский); сирени — строений, порфире — дикирий, дороги — двурогий (Белый); азалий — печали, синеглазый — алмазы, метели — асфоделий (Брюсов), латы — пернатый, высокий — снежнооки, спаленке — маленький (Блок).

Своеобразие приведенных рифм — лексическое.

Но рядом с «дозволенными» традицией усеченными у символистов есть рифмы, где не одно усечение нарушает классическое тождество звуков, но и несовпадение заударных гласных. Здесь в наибольшей степени нарушается тождество звучания, здесь та пограничная зона, где почти точная, приблизительная рифма (по терминологии Жирмунского) переходит в почти неточную.

Бестенной — стены (Анненский); бессменный — стену (Блок).

Новыми являются мужские рифмы с усеченным J: дни — агониЙ, в избе — перебеЙ (Анненский); серебре — нетопыреЙ (Белый).

Подобные рифмы свидетельствуют о том, что поэзия исподволь перешагивает канон XIX века.

И действительно, это перешагивание, как мы вскоре увидим, происходит прежде всего в усеченных рифмах.

При всей необычности рифм 900-х годов главная установка в стихе — установка на точную рифму — в целом не меняется*. Акустика еще ориентирована на тождество созвучий, хотя эволюция ритмов поэзии и деграмматизация рифмы постоянно направляют рифму в сторону неточности.

Звуковая функция рифмы ярко проявляется в новых видах стихотворных строф и периодов. Тройственные созвучия, от которых «без ума» был Лермонтов и к которым часто прибегал Тютчев, перерастают в многократные повторения одного и того же созвучия, в нагнетание звуков:

лобзанье — касанья — сказанья — состязанья — истязанья — дерзанье — на протяжении 14 строк у Бальмонта. Или у него же:

Лотоса чашечки синие,
Голубые и белые, вот.
Папируса строгие линии,
Цветенье к молитве зовет.
Снежистость в горах Абиссинии
Растаяла, влага плывет.
Нил разлился, гудит и ревет.
Заплетитесь же все в хоровод.

Разъятость, бессвязность строфы. Все соединено лишь повторяющейся рифмой, придающей мнимое единство картине. Рифма здесь чрезмерна, навязчива, функция ее превышена, преувеличена.

---

* По данным Н. Е. Ильиной у Гиппиус на 500 женских рифм — одна неточная (нежностью — безудеРжностью), у Анненского — 13, из них 12 на удвоенные согласные (длиННой — долиной, буДто — минута). См.: *Ильина Н. Е.* Из наблюдений над фонетикой рифмы // Развитие фонетики современного русского языка. Фонологические подсистемы. М.: Наука, 1971.

Примеры более органического использования повторяющихся созвучий дает Анненский, у которого чисто звуковые задачи стиха выполнены рифмой. Вот как передан колокольный звон:

Колокóлы-балаболы,
Колоколы-балаболы,
Накололи, намололи,
Дале боле, дале боле..
Накололи, намололи,
Колоколы-балаболы.
Лопотуньи налетали,
Болмоталы навязали,
Лопотали-хлопотали,
Лопотали, болмотали,
Лопотали поломали.
Динь!

Выдвижение звука и повышение удельного веса рифмы в звуковой организации стиха происходило не только в описанных нами выше параметрах точной рифмы. К концу 90-х годов относятся первые эксперименты Валерия Брюсова с неточной рифмой.

6. Эксперименты Брюсова

«Брюсов ввел в поэзию пафос изобретателя, пафос научного опыта над жизнью слова», — писал Тынянов в краткой и точной статье о поэте.

В его творчестве перекрещиваются разные влияния: от Жуковского до «старших» символистов, от Надсона до новых французов. «Это не было эклектизмом, это было нужным обогащением усталой стиховой культуры. Чтобы преодолеть эту усталость и выйти из сглаженного круга, нужна была беспорядочная широта традиций»*.

Брюсов — экспериментатор. Он делает «попытки перевести слово из одной системы словесных координат

* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка, с. 279, 280.

в другую». «Темы Брюсова были... для него формирующим началом; вернее, основной принцип его искусства сказывался с наибольшей силой в его темах». «Слово, переведенное из системы обязательных эмоций в новую интеллектуальную систему, сказалось новизной своего положения в темах». «Ожесточенная сознательность» в подходе к слову сказывается новыми приемами поэзии»*.

Среди новых приемов поэзии не последнее место занимали брюсовские эксперименты с рифмой. Нужно было иметь действительно мощный дар открывателя и полную непредубежденность, чтобы, идя от наблюдения, а не от внутренних потребностей структуры, начать оригинальные опыты с рифмой, одним из самых стертых элементов стиха у старших поэтов. «Если мы не ошибаемся, первым опытом в этом роде была усеченная рифма: зари — Марии — в одном из очень ранних стихотворений Валерия Брюсова»**.

Мы такие рифмы называем неравносложными. Вот как звучат они в стихотворении:

Побледневшие звезды дрожали,
Трепетала листва тополей,
И, как тихая греза печали,
Ты прошла по заветной аллее.
По аллее прошла ты и скрылась.
Я дождался желанной зари,
И туманная грусть озарилась
Серебристою рифмой Марии.

Тополей — аллее, зари — Марии. В этом хорошо сделанном стихотворении почти скрыты швы эксперимента. Но «серебристая рифма» сознательно выдвинута в поле внимания, ибо акустически она почти точная: «отпадение ослабленного заударного гласного почти не слышно, благодаря родственной артикуляции предшествующих звуков», — отмечает Жирмунский***.

* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка, с. 264, 266, 267.

** *Бобров С.* Записки стихотворца, с. 64.

*** *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория, с. 201.

У раннего Брюсова есть и более смелые опыты.

Я помню вечер, бледно-скромный,
Цветы усталых георгин
И детский взор, — он мне напомнил
Глаза египетских богинь.
Нет, я не знаю жизни смутной:
Горят огни, шумит толпа, —
В моих мечтах — твои минуты,
Твои мемфисские глаза.

Здесь как бы собраны оговорки, «изъяны» канонической рифмы.

Эти стихи написаны в 1897 году. В 900-е годы у Брюсова встречаются рифмы, предвосхищающие лет на десять достижения новейшей поэзии.

Замещения: белыЙ — делоМ, вечеР — мечеТ, гнеВа — неБо, исподлоБЬя — готоВ я, ВиСБи — погиБЛи, коЛЬЦа — успокоЙСя. Случайные в народной поэзии замещения р — т, в — б и с — л указывают на литературное происхождение этих рифм, на их «сконструированность», изобретенность. Услышать их было негде.

Усечения: умеР — думе, родное — воеМ, трауре — яВоре, кладБище — клад ищи, слаВен — окраин. Жирмунский отмечает нетрадиционность усечений конечного J, а также их обилие. Он усматривает в них «как бы доминирующий прием» рифмового искусства Брюсова. «У Брюсова заметно преобладает род. множ. существ. Ср. азалий — печали, связи — фантазий, ламий — волосами, запястий — власти, великолепий — степи, полнолуний — накануне, объятий — циферблате и мн. др.»*.

В ряду изобретенных Брюсовым рифм встречаются перемещения (нет ли — светел), замещения с усечением (просторной — КеЛЬна), сочетания гипердактилических с дактилическими (девственница — лестница, божественная — девственна) и т. д.

---

* *Жирмунский В.* Рифма ее история и теория, с. 141.

Классическими стали примеры его гипердактилических рифм:

Ты постиг ли, ты почувствовал ли,
Что, как звезды на заре,
Парки древние присутствовали
В день крестильный, в Октябре.

Интересны опыты с рифмой в стихотворении «О последнем рязанском князе»:

Как по улицам вели давеча
Природного князя Святославича...

Вот в венце он горит, а кругом — лучи!
Поклоняются князья — Мономаховичи.

В этом же стихотворении — разноударная рифма: клич — Ольгович, составная: многозвончаты — нонче ты.

Брюсов первый в русской поэзии конструировал схему стиха с *неточной рифмой*. И все же мы не принимаем его в качестве создателя *новой рифмы*. Он, кстати, сам придумал этот термин для рифмы футуристов. Свои же оригинальные рифмы он называл «милоневерными». Для них вообще еще не было названия: ассонанс, рифмоид, неверная рифма.

И действительно, неточные рифмы Брюсова — исключение, они — дикий камень, встроенный в стену. Они и остались встроенными в его поэзию как отдельная манера версификации, как элемент выдвинутый, но не сведенный с другими, не поддержанный в художественном равновесии — элемент одинокий, изолированный и потому в стихе Брюсова бесперспективный.

«Развитие символической школы закончилось в первом десятилетии XX века», — писал Брюсов в статье 1921 года. «Самый символизм творчества вырождался в грубый аллегоризм, теряя свои характерные черты реального образа». «Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы».

В гербарии усыхало слово. Слово с выдвинутым звуком, с зыбким, многозначным смыслом, слово-звук и слово-намек вступало в противоречие с рациональной схемой стиха, неисчерпаемость слова с исчерпанностью мысли. Усыхал и эксперимент с рифмой.

«Самая забота символистов о технике перешла в губительное любованье формой». «Все более отрешаясь от «свободного стиха», когда-то созданного им самим, он (символизм) замкнулся в области строгих форм, строгих метров, строгих рифм. Всякое нарушение этого канона рассматривалось символистами как преступление против непреложных законов, что обрекало поэзию на утомительное однообразие ритмов и созвучий, закрывало ей пути к техническому развитию». «Внимание к слову с течением времени покинуло символистов»*.

В 20-е годы Брюсов, всегда чуткий к новому, как бы заново учится неточной рифме у младших своих современников.

Догоняй поезда на уклонах,
Где в теплушках люди гурьбой
Ругаются, корчатся, стонут,
Дрожа на мешках с крупой.

Брюсов рифмует: плачем — прячут, пустыня — стынет, пóезда — пояса, трубы — трупы, гусят — гудят, страстном — на этот раз нам, рог ловчего — слов ничего, абориген — легенд, мичманы — комичные и т. д. Однако органически воспринять новую систему стиха Брюсов не мог. Обнаженное слово футуристов, их обнаженная рифма рождены иной «темой».

Брюсов попробовал неточную рифму. Блок вырастил ее в органике стиха без всякого эксперимента, вырастил так, как она была посеяна в глубине русского стиха, в его перегное.

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми томах, т. 7, с. 328—329.

2. РИФМА БЛОКА

Все, кто пытался дать определение поэзии Блока, останавливались не на точке, а на запятой, давая в придаточном предложении опровержение сказанному тремя словами выше. В нем отмечалось «домашнее, русское, провинциальное» и «европейское». «Литературная революция», но «в рамках традиции и безупречной лояльности». Непобедимая новизна, но тут же та же непобедимая приверженность к банальщине русского романса. Новаторство в ритмах, «решительный момент деканонизации старой системы стихосложения» — и тут же: «все это совершенно неверно. В так называемых дольниках Блока ритмические сегменты в *задании* силлабичны, и фактические отклонения от силлабизма сегментов, *оставаясь в меньшинстве,* так и оцениваются как отклонения»*, то есть стихи его лишь упадок старого канона, а не его упразднение.

Все эти внешние антиномии свидетельствуют об особом внутреннем задании в стихе Блока, задании цельном и не направленном на «выдвижение» ритма, рифмы, метафоры или лексики, а на погружение их в стихию «напевности» блоковской поэтической речи. Благодаря этой погруженности, растворенности в стихе, каждый отдельный элемент может восприниматься как стертый и лишь при внимательном прислушивании, разглядывании, то есть фактически при насильственном освобождении от обаяния блоковского стиха, вдруг понимается как необычный, неканонический, революционный фактор. Все это относится и к рифме Блока. Андреевский был прав, говоря, что рифма ушла на эстраду. С эстрады же она и вернулась к Блоку. Не раз в русской поэзии высокие жанры обогащались за счет низких. Так пришла дактилическая рифма к Некрасову, так из песни явилось трехсложие.

Блоку тесен был символический канон. «Символ, развоплощая слова Блока, гнал его к сложным словесно-музыкальным построениям "Снежной маски"; с другой сто-

---

* *Якобсон Р.* О чешском стихе, с. 102.

роны, слово его не выдержало эмоциональной тяжести и предалось на волю песенного начала (причем мелодическим материалом послужил ему и старинный романс "О доблестях, о подвигах, о славе...", и цыганский романс, и фабричная "Гармоника, гармоника...")»*.

Тынянов говорит и о другом ряде блоковских стихотворений — о стихотворных новеллах. Но и этот ряд соотнесен с эстрадой.

В рифме Блока важнейшую роль играет не произношение, а произнесение. Его поэтическая речь, ее распев — «певучесть», как принято это называть, — есть еще и артикуляционное усилие, движение, жест, выражающий состояние.

Подобно тому как неточная рифма, «разнозвучие», выплывает из точной акустики тютчевских рифм, образуясь сперва психологически в различении «контрграмматической» рифмы, так *новая рифма*, с ее установкой на перекличку нетождественных звуков, рождается сперва психологически в смене артикуляционных усилий, движений, жестов, то есть в конечном счете в новой интонации — интонации, где условность речевого строя, литературная норма, канон, сменяются естественным усилием безусловной, открытой эмоции, самодовлеющей, измеряемой только внутренней нормой, — декламация заменяется интонацией.

Мы уже говорили о том, что в поэзии XIX века безударные слоги оказывались на учете, что отражалось и на рифме. «Характерно, что Александр Блок, продолживший традицию так называемого дольника и существенно расшатавший силлабическую схему русского стиха, параллельно с тем в декламации, по свидетельству Андрея Белого, «порою проглатывал окончание слова»; «я думаю, — говорил Белый, — для Блока характерны нечетные рифмы "границ" и "царицу". В произношении Блока окончания "ный" и просто "ы" прозвучали бы равно одинаково; а созвучия "обманом — туманные" — сошли бы за рифму»**.

---

* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка, с. 250.

** Цит. по кн.: *Якобсон Р.* О чешском стихе, с. 102.

Не надо все же думать, что особенности рифмы Блока исходят целиком из его манеры чтения. У Маяковского была другая манера чтения, тем не менее неравносложные весьма часты среди его рифм. Внутренняя интонация определяет ритмическое строение стихов Блока и его рифмы.

С музыкальностью, напевностью связывает Брюсов блоковскую свободу ритмов. «Столь же свободно относится Блок к рифме. Часто он сознательно заменяет ее аллитерацией (гибели — вывели, прорубью — поступью) или созвучием неравносложных окончаний (изламывающий — падающий, оснеженный — безнадежный). Нередко Блок рифмует слова, которые, строго говоря, не могут считаться рифмами (смерть — смерч, свергни — черни, веер — север, пепел — светел, кроясь — прорезь). Большое чутье к музыке слов и тонкий вкус поэта позволяют Блоку выходить победителем из этих опасных опытов»*.

Даже Брюсову опыты Блока кажутся опасными, и он сомневается, признавать ли рифмы Блока за рифмы**.

Глубже понимает словесную музыку Блока Андрей Белый. Он пишет, что Блок осуществляет «музыку своих ритмов и красок, словесной инструментовки непредвзято, непроизвольно: аллитерации и ассонансы других модернистов все еще сидят на внутренней пульсации как-то внешне и отстают, как броня; расположение, сочетание блоковских слов непроизвольно сливаются с внутренним ритмом поэзии». «Богатейший

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми томах, т. 6, с. 443.

** Так же воспринимались рифменные опыты А. Белого. С. Соловьев пишет о «Пепле» («Весы», 1909): «Он неумеренно пользуется слишком звонкими рифмами, аллитерациями. Слишком часто встречаются: лапоть — окапать; росах — посох; утонешь — Воронеж; сырости — вырасти; Киев — змиев; бродили — лилий; окол — стекол; мифом — лифом (!?!); погибли — библий и т. д. Бесплодно хочет стать рифмой созвучие: столицу — виселицу...» (Цит. по кн.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970, с. 55. Вспоминаются оценки рифм критиками в 60-х годах нашего века.)

ритм Блока естественно как-то пульсирует внутренней рифмой:

Запев*ающий* сон, зацвет*ающий* цвет,
Исчез*ающий* день, погас*ающий* свет...

...*Неуловимое* в четком слове осуществляет себя уловимо в напевности...»*

Рифма Блока связана с интонацией произнесенного стиха. Отсюда многие ее особенности, здесь же главная связь ее с последующим — с рифмой Маяковского, Пастернака, Асеева.

Блоковская рифма возникает в интонационном оглушении слова, завершающего строку, в затухании разбега. В этом смысле, как мы увидим, строка Маяковского совсем иначе организована, движение, разбег ее иной. И потому рифма совсем иная по звуковому качеству.

Рифма Блока «оформливается» (одно из точных слов Блока же) в строфе, подчиняясь внутреннему тяготению звуков, как планета в туманности:

На земле еще жесткой
Пробивается первая травка.
И в кружеве березки —
Далеко-глубоко —
Лиловые скаты оврага
. . . .
На западе, рдея от холода,
Солнце — как медный шлем воина...

Жесткой — березки — рифма. *Далеко — глубоко* — внутренняя рифма. Но *травка — оврага, хо́лода — воина* — что это? Это рождение рифмы. Это новорожденные рифмы, еще не отделенные от пуповины стиха. И, конечно, есть фамильное сходство между перемещенными звуками рфк — врг и между младенческими ó — а — а и ó — и — а (холода — воина).

---

* *Андрей Белый.* Поэзия слова. Пб.: Эпоха, 1922, с. 130.

Он плакал так долго,
Что в слезах изошло его око...

Снова отпал согласный Л (в «долго») и звонкое Г оглушилось в К. Случайное созвучие кажется и здесь неслучайным.

Блоковские неточные рифмы — женские и дактилические. Ударное окончание мужских спасает их от неточности.

Блок первый русский поэт, у которого неточные рифмы являются частью структуры стиха, элементом не реликтовым, остаточным, а восходящим, представляющим неотъемлемую черту своеобразия.

Вместе с тем и установка и функция блоковской рифмы глубоко отличны от рифмы народной, объясняемой суффиксальностью.

Рифма Блока требует уже иного объяснения. Наиболее ясен вопрос об усеченных рифмах вроде: звонко — ребенком, ночи — пророчит, встанет — тумане, шепчет — крепче, взрослых — весла, стуже — кружев. Эти рифмы, изредка попадавшиеся нам и в XIX веке, именно от Блока начинают свою полную жизнь в поэзии XX века. Они так же объяснимы интонацией, как и неравносложные: конечные звуки почти стираются в произношении.

И звезда за звездой
Понеслась,
Открывая
Вихрям *звездным*
Новые *бездны*.

Впрочем, чем дальше к «Пузырям земли» и к «Снежной маске», тем разнообразнее усеченные рифмы Блока:

будеТ — люди, гониТ — кони, гибеЛЬ — изгибе, очами — пламеНЬ, вышеЛ — повыше, девицы — рыцаРЬ, жальче — мальчиК; реже мужские созвучия: твое — поеТ, плечо — ни о чеМ.

Это наиболее распространенный тип неточной рифмы у Блока. После Блока он вошел в употребление. Ахматова стала употреблять мужские усеченные рифмы. Бывали периоды, когда усеченные рифмы занимали преобладающее положение (20—30-е годы нашего века: Тихонов, Светлов, Смеляков).

Литература пришла к усеченным как бы логикой развития вольностей точной рифмовки. Народная поэзия предпочитает более звонкие окончания. Усечение встречается в частушке довольно редко. С народными соотносятся скорее рифмы с внутренним усечением: север — веер, любит — поцелует, Троицы — околицы.

Однако у Блока есть рифмы, свидетельствующие о глубоких изменениях в звуковой структуре русской рифмы. Они, собственно, и есть *новые рифмы*.

Простые перестановки, усечения и замещения народной рифмы, все простые по существу соотношения звуков, с которыми мы встречались у Державина и Некрасова, здесь перемешаны, закономерности смещены. Можно впервые говорить *об ориентации на неточность созвучия,* понимаемой Блоком как особенность слуха, своеобычность «звона» и потому сдерживаемой, но постоянно проявляющейся в звуковом строении рифмы. «Контрграмматическая» рифма впервые нащупала свой «звон», начала обретать звуковое оформление. Еще один шаг, и она будет осознана как своеобразная линия рифменного творчества.

Понятие глубины рифмы, означавшее созвучие предударных согласных, обычно статическое (перекличка звуков, находящихся на определенном удалении от образующей гласной), у Блока означает движение, перемещение созвучий, преодоление барьера образующей:

соЛЕНый — вОЛЬНый (л’óн — óл’н), УЛИЦа — поЦЕЛУемся (ýл’иц — цилý), фьÓРДЫ — геРОЛЬДЫ (перемещение óрд — рóл’д с замещением оРд — оЛ’д), МОЛится — кЛоНится (мóл — лóн с замещением м — н).

Внутренние замещения необычны. Так, в *прорезь — кроясь* замещение рóр — роj подчеркнуто начальным Р,

как и в *повелено — взлелеяны* замещение ел — еj усилено предударными ЛЕ.

В других замещениях, вроде: смерти — ветви (рт — тв, метатеза т, замещение р — в), купол — слушал (необычное п — ш), вербное — первая (рб — рв), гибели — выели (б — j), обители — гибели (т — б), хочешь все — воротишься (ч — т) — редкие варианты замещений и даже обычные м — н в рифме *меч мой — встречный* поставлены в необычное интонационное оформление.

О н

Меч мой железный
Утонул в серебряной вьюге...
Где меч мой? Где меч мой!

О н а

Внимай! Внимай! Я — ветер встречный!
Мы в лунном круге!
Мы — в бездне звездной!

Как видно из последнего примера, составные Блока (он пользуется ими не очень часто) оригинальны не только по словесному составу, но и введены в ряд неточных рифм (явление, утверждающееся у Хлебникова).

Блок разрушает звуковые закономерности, естественно сложившиеся в русской неточной рифме, сближенной по заданию с рифмой точной.

Даже там, где он стилизует рифму, вводя ее в ряд грамматического параллелизма —

Мальчики да девочки,
Свечечки да вербочки, —

отдаленное замещение в — рб, перемещение В из заударного в опорные, перекличка даде — да демаскируют *новую рифму*.

Система рифм у Блока глубоко оригинальна.

В «Пузырях земли» и в «Снежной маске» неточные рифмы являются заметной частью системы рифм. Однако система эта еще не совсем устойчива. В разных циклах заметны большие колебания в соотношении рифм*.

Интересен вопрос о народных источниках блоковской рифмы. Блок неоднократно писал о разных жанрах народной поэзии, думал о ритмах, образах и, главное, — о сути народного творчества.

Очень существенно, что Блока, с его постоянным, напряженным вниманием к ритму народной жизни, интересует не только обрядовая поэзия заговоров и заклинаний, но и частушка, живой, продуктивный, действующий жанр поэзии.

В статье «Стихия и культура» (1908) он приводит несколько частушечных строф, например:

У нас ножики литые,
Гири кованые,
Мы ребята холостые,
Практикованные...

В частушечном ритме он слышит не веселый перепляс, а нарастание грозной стихии бунта, недаром в поэме «Двенадцать» он выразил эту стихию частушечным напевом.

---

*

	Муж в %	Женск. в %	Дакт. в %	Проч. в %	Неточн. в %
«Пузыри земли» (1904—1905)	55,1	27,5	14,4	3,0	16,0
Разные стихи (1904—1908)	55,9	40,7	3,2	0,2	7,7
«Двенадцать»	54,7	35,8	8,0	1,5	11,9

По данным *И. Е. Ильиной*: «степень точности согласных в женских рифмах Блока составляет 93%. Чаще всего женская рифма, неточная для согласных, появляется в результате того, что в одном из двух компонентов, составляющих рифму, согласных звуков оказывается больше, чем в другом» (внутреннее усечение. — Д. С.). На 500 контрольных рифм 34 (6,8%) неточных, из них — 20 с внутренними усечениями (4%): карЛики — сухарики, об убиЙстве — кисти и т. д. («Из наблюдений над фонетикой рифмы», с. 251—252.)

Может быть, впервые здесь частушка, явившаяся результатом усвоения народной поэзией силлабо-тонической системы стиха, начала свое обратное влияние на литературу. Крайние структуры одной системы стиха оказались родственными — Блок и частушка. Это родство проявилось и в органической совместимости «новой рифмы» Блока с частушечным ритмом.

Усеченные: очах — плеча, вопрос — хвост, воробышком — зазнобушка (рифма лишь лексически народная!), ветер — свете, эхом — смехом, спасе — завирайся; замещенные: курица — заступница, улица — поцелуемся — не характерны для народной поэзии, почти невозможны в ней. Или точнее: возможны как исключение, а не как закономерная часть рифменного ряда. Блок использует самые нехарактерные для народной поэзии варианты рифм. Блок ни в чем не поступается, даже в рифме, ради стилизации. Он органичен и здесь. Даже излюбленная им рифма *ветер — вечер*, рифма 900-х годов, встроена в стих «Двенадцати» как одно из соединительных звеньев частушечного и блоковского стиха*.

Здесь уместно заметить, что специфические блоковские созвучия: *ветер — вечер, смерть — смерч, солнце — сердце,* многократно повторяющиеся в его стихах и являющиеся ассоциативными узлами, — типичные *новые рифмы.*

Блок был провозвестником *новой рифмы.* Очертания ее, уже у него определенные, будут проясняться, уточняться и оформляться в поэзии следующего поколения. В его рифме заключен весь «генный код» новой рифмы.

---

* Сказанное не означает, что рифмы Блока вовсе противоположны народной рифме и что он не испытал на себе влияния частушечных рифм. У Блока: Троицы — околицы. В частушке:

Скоро будет Троица,
Водушка располется.

У Блока: зайчик — мальчик. В частушке:

Я и так, я и сяк,
Я и зайчиком.
Почему же не сплясать
С этим мальчиком?

Пока же констатируем следующее: *новая рифма* отличается от прежних типов неточных рифм прежде всего *ориентацией на неточность.* Она — результат далеко зашедшего процесса деграмматизации, процесса, глубоко связанного с внутренним развитием русского стиха, с новым пониманием функции слова в стихе, с новой конструкцией стиха, с новой ритмической основой. Наконец, и в последнюю очередь, в новой рифме выразились и некоторые фонетические процессы русской речи, ставшие как бы материальной базой новой рифмы.

VIII. НОВАЯ РИФМА

«Новую рифму, — пишет Брюсов, — которая отныне должна противополагаться классической, подготовили символисты, но вполне разработали только футуристы... В этом большая заслуга нашего футуризма в области техники стихотворства. В. Жирмунский, изучая новую рифму только у Маяковского... уделяет этому явлению очень немного места в своей истории. Он склонен думать, что "за революционной эпохой в истории русского стиха, выступившей под знаком индивидуализма и натурализма, наступит возвращение к консервативной, идеалистической традиции высокого стиля и каноническим формам стиха...".

В противоположность В. Жирмунскому, я настаиваю, что новая рифма не "как бы", а в действительности есть новая система или новый принцип рифмовки»*.

Время показало, что Жирмунский ошибался в своих прогнозах. Он проглядел процесс формирования новой системы стиха в русской поэзии и отпадение «крайностей» принял за возвращение к «консервативной традиции». Каковы бы ни были субъективные намерения поэтов, стремившихся возродить классическую традицию, объективно они брались за невозможное дело. Каждый из них уже был поэтом (если он был поэтом!) новой системы стиха.

Традиция возрождалась с точки зрения уже возникшей системы стиха, усваивалась ею. То же самое происходило в первой половине XIX века, когда силлабо-тоническая система стиха усваивала традицию народного со своей точки зрения (Дельвиг, Кольцов). Традицию усваивали и сознательно утверждали в XX веке многие крупные поэты и даже целые направления. Но всегда это была традиция с поправкой на новый стих. Достаточно исследовать стих Ахматовой, позднего Пастернака, Заболоцкого или Твардовского, сознательного последователя некрасовской школы, чтобы убедиться в сосуществовании «но-

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7 томах, т. 6, с. 548.

вого» и «старого» в их стихе, в невозможности для истинного поэта игнорировать существующую систему стиха, ее подлинные достижения.

Но вернемся к рифме. Брюсов правильно констатирует «рождение нового принципа рифмовки». «Принцип новой рифмы состоит в том, что созвучны (рифмуются) те слова, в которых достаточное число сходно звучащих элементов». Сходство предударных звуков Брюсов удачно называет *глубокой* рифмой. «Притом сходные элементы могут быть расположены в рифмующихся словах даже в различном порядке, например, метатезически или прерываясь несходными звуками; примеры у Пастернака: "ЧЕРДак — ЧехаРДа", "сКОльКО Им — КОКАИн"». «Новая рифма, — продолжает Брюсов, — иная, нежели классическая, но ни в коем случае не "менее точная" и не "менее строгая"». Она «расширяет пределы возможных созвучий в русском языке. То, на что жаловался Пушкин, ныне преодолено: русских рифм стало много»*.

Удивительно, как быстро осваивала русская поэзия новую рифму. Это был шквал, поветрие. За десять лет после «Снежной маски» (1907) молодое поколение поэзии создало совершенно новое строение стиха. И с ним особенную рифму.

Новая рифма — неточная — стала органической частью нового стиха. Новая она потому, что не повторяет строения прежних типов неточных рифм, усечения, замещения, перемещения встречаются в ней в пределах одной рифменной группы. Закономерности, замеченные нами в «натуральной» рифме, нарушены.

То, что дремало в традиционной рифме, вдруг приобрело первостепенное значение — опорные согласные, усечения, чередования мягких и твердых, звонких и глухих. Все это было у Державина и Пушкина. Но активной была заударная часть слова. Там происходили процессы. Там устанавливались правила. Оттуда изгонялись приблизительные созвучия. Они жили подспудно — анабиозом — в предударных слогах. И вдруг стена ударной гласной дала брешь.

---

* *Брюсов В.* Собр. соч. в 7 томах, т. 7, с. 549.

Через нее созвучия хлынули слева направо и справа налево. Глухие и звонкие стали перекликаться в опорной согласной, потом они перешли в заударные слога. Ослабли созвучия заударных, отпали глухие конечные, запели группы согласных, зазвучали начала слов.

Сперва казалось, что закономерности разрушились вовсе. Но разрушились лишь старые закономерности. Возникли новые. До сих пор и в народной рифме, и у Державина, и у Пушкина, и у Некрасова существовала установка на близость звучания, на совпадение звуков. В этом смысле принципиальной разницы между народной рифмой и классической нет. Разные только понятия об этой близости, разный слух. *Горькая — бойкая* народному слуху кажется точной рифмой, как и *вечера — нечего, холоду — пб воду*. Сочинители частушек не стремятся к неточной рифме, они хотят рифму звонкую. С их точки зрения они создают точные рифмы.

То же и у Державина. *Скромно — полно, свободны — духовны, мурз — муз* он слышит как точную рифму. Его неточная рифма идет от еще не развитой практики стихосложения и не совсем установившихся правил. Баратынский и Пушкин слышат рифму более точной. Но установка у них и у Державина одна и та же.

И в народной поэзии, и у Державина, и у Пушкина «хорошая» рифма — это точная.

«Новая рифма» — сознательно неточная. Она разрушает канон точности. Она сознательно вводит в обиход созвучия, прежде исключительные или вовсе недопустимые. В ней выявляются закономерности приближенных созвучий, сближаются разные звуки. Современный поэт ищет предела, где кончается созвучие, он идет по самому краю и в этом находит особое удовольствие. Его слух более изощрен. Он слышит в языке, в речи новые сочетания перекликающихся звуков. Тождество звуков, точная рифма ему кажутся скучными, устаревшими, не задевающими слуха. Из узкого протока, где *камень* натыкался на *пламень*, а *любовь* на *кровь*, его вынесло в море неупорядоченных звучаний. И на первых порах он испытывает только восторг, плавая без берегов. И еще не ведая, есть ли они.

Новаторство не возникает на пустом месте. За новаторством стоит полный объем стиховой культуры. Между Тредиаковским и Пушкиным — стиховая культура XVIII века, усвоенная, вошедшая в сознание. Она сперва сосуществует с народным стихом, потом взаимодействует с ним. К концу XIX века создается общенациональная система стихосложения, включающая как авторские, так и фольклорные структуры.

Эта культура предшествует Маяковскому и поэзии нашего времени. Без нее они невозможны. Перед Маяковским — стих Блока, Брюсова, Белого, новые формы народного стиха.

Русский стих развивается быстро. От «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» (1735) до первых опытов Пушкина — меньше восьмидесяти лет.

От первых экспериментов Брюсова до «Поверх барьеров» Пастернака и до «Облака в штанах» Маяковского — полтора десятилетия. Здесь дело не только в темпе развития, но и в объеме уже усвоенного русской поэзией. Короче и период сосуществования двух стихосложений. Уже в 20—30-е годы складывается современная система русского стиха, новая национальная система поэзии. Мы были свидетелями ее формирования.

Брюсов отмечает 1913 год как год споров о футуризме. Новая система стиха связывается с этим пестрым и разнообразным направлением поэзии, которое сейчас уже не распадается в нашем сознании на школы, группы и объединения, а лишь на поэтов больших и малых, состоявшихся и несостоявшихся.

О социальных корнях футуризма говорить здесь не место, да и есть ли единые корни у десятка поэтов с разными корнями. Был гул времени, по-разному услышанный молодыми талантами. Было предощущение крушения и желание, чтобы оно состоялось. Было упоение «страшной бездны на краю».

В гуле времени по-новому услышан был язык. Возникли новые взаимоотношения между речью и стихом. Между звуками языка и рифмой.

1. ХЛЕБНИКОВ

Системы стиха не появляются внезапно. Новые системы переживают период утробного развития в недрах систем традиционных. Русская силлабо-тоника возникла в упорядочивании ударений в силлабическом стихе и сперва воспринималась как упорядочивание. Силлабо-тоника еще долго хранила следы своего происхождения. Это сказывалось хотя бы в трактовке рифмы. Рифма силлабо-тонического стиха начинается с Державина, а не с Ломоносова.

К началу XX века силлабо-тоническая система стиха чрезвычайно расширилась. В ней умещались и Анненский и частушка. Центробежные ее силы должны были неминуемо разорвать единую систему стиха путем выдвижения ее крайностей, перетасовать элементы, заново их осознать. Современникам взрыв этот казался внезапным и неоправданным Им казалось, что между Блоком и Маяковским — пропасть. Мы же видим бикфордовы шнуры, подожженные Блоком, понимаем процесс накопления взрывчатого материала.

В поэзии возникли пограничные явления между старым и новым стихом. Линия границы проходит между Блоком и Хлебниковым.

В поэзии Блока еще ощущается сцепление старых элементов стиха. В поэзии Хлебникова они разъяты и перетасованы. Ритм его еще нестроен. Но, с другой стороны, он и не пытается устроить его в напев, как это делает Блок. Он из кучи силлабо-тонических болванок выбирает любые, не заботясь о равенстве размеров:

От сна природа пробудилась,
Младой зари подняв персты.
Венера точно застыдилась
Своей полночной наготы.
И добродетели стезей идя неопытной ногой,
Она раздумывала: прилично ли нагой
Явиться к незнакомому мужчине.
Но был сокрыт ответ богини.

(*«Шаман и Венера»*)

Здесь модели не только ритмические, но и смысловые. Для Хлебникова стершиеся обороты старой поэзии — уже не единицы поэзии, а единицы речи. Он вставляет их в систему стиха, включает в новый интонационный контекст целиком. Это нечто противоположное стилизации. Стилизатор пытается восстановить, синтезировать другую систему стиха. Хлебников пользуется материалами другой системы для нового строительства. «Он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из случайных смещений»*.

В этом новом строе центральным фактором является слово.

«Чистое слово» — это корень, корневое значение. Постичь это значение можно, только вскрыв пласты языка, сняв с него временные одежды формы. Во всей предшествующей поэзии корневое значение слова затемняется суффиксом, широчайший его смысл направлен в узкое русло суффиксальных значений. «В Пушкине слова звучали на "ение", у Бальмонта на "ость"»**.

У Пушкина: «Я помню чудное мгновенье». У Бальмонта:

Когда ж свершим мы непреложность,
    Пройдя ступени всем путем,
Мы окуем себя в тревожность,
И будет целый Рай возможность,
Но, раздробив опять всебожность,
    Мы пляску атомов взметем.

У нового поэта — Хлебникова — слова есть «единицы мыслей в оболочке звуков». «В языке столько простых имен, сколько единиц в его азбуке»***.

---

* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка, с. 292.

** Собр. произв. Велимира Хлебникова, т. V. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933, с. 223.

*** Там же, с. 203.

«Таким образом, кратчайшей единицей самого общего смысла (смысла-ощущения) становится фонема»*.

Смысловую первооснову языка осуществляют согласные. Они указывают главное смысловое направление — направление сил.

Согласные объединяют смыслы. Гласные способствуют их различению.

Конкретные значения ветвятся гласными. (Они менее изучены, говорит Хлебников.) «Я отметил, что словесное нутро также имеет склонение по падежам. Склоняясь, иногда немая основа придает своему смыслу разные направления и дает слова, отдаленные по значению и похожие по звуку»** (*бык* и *бок*, по Хлебникову, — склонение одной основы). Отсюда особое значение диссонансов в стихе Хлебникова. До Хлебникова диссонанс — редкая диковина. У Хлебникова одна из примет стиха — перекличка родственных и расходящихся контрастных значений: дань — день, утих — утух — утех, сосне — сосни, кинуло — кануло, капать — копоть. Легко заметить, что приведенные диссонансы — паронимы. (Они составляют подавляющее большинство хлебниковских диссонансов***.)

Паронимы Хлебникова — не стремление к полноте звука в рифме, а нащупывание смыслового пульса: прощупать, увидеть, услышать, как гласные строят конкретный смысл стиха.

«Стихотворение полно смысла из одних гласных»****.

> Он невИдим и невЕдом
> Быстро катится по вОдам (видим — ведом — водам).

---

* *Седакова О.* Образ фонемы в «Слове о эль» Велимира Хлебникова // Развитие фонетики современного русского языка, с. 277.

** Собр. произв. Велимира Хлебникова, т. V, с. 173.

*** Приведем несколько диссонансов другого рода: напоим — запоем, нынче — звонче, с коз — сказ, пришлем — шлем, жребий — рыбий, Вий — овей.

**** Собр. произв. Велимира Хлебникова, т. V, с. 189.

Диссонансы у Хлебникова по существу не отличаются от других паронимических рифм, служат тому же делу. Паронимы выстраиваются в ряд с диссонансами, образуя одну из особенностей рифмовки Хлебникова:

дабы — дыбы, Баку — боку, чуму — чему, блестящий — блюстящий, речей — ручей, пехот — поход, сыны — сини, пламена — племена, узда — езда, понять — пенять, шугай — шагай, зимою — замою, стада — стыда, плащом — плющом, людей — ладей.

Различительная функция гласных интересует Хлебникова и в омонимах. Большинство его омонимов — скрытые паронимы.

Девы подковою топали
О поле, о поле, о поле!
Тяжкие билися тополи.

Та различительная функция, которую мы отметили у Лермонтова и Тютчева, тот скрытый контраст, который заложен в совпадающих по звуку и этимологически различающихся гласных (ср. удела — одело, незримо — Рима), выдвинут Хлебниковым, сознательно обострен в его омонимах:

чуде — Чуди, поля — паля, ногой — нагой, ими — имя, веко — века и т. д.

У Хлебникова есть и другие группы паронимов и омонимов, связанных с его словотворчеством. («Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка»*.)

Немота корней, расплывшиеся значения бытовых слов озвучиваются присоединением необычного суффикса. Здесь та же основа хлебниковской поэзии: присоединение старых стершихся элементов к новым, создание новых путем необычных сочетаний. И начинается это прежде всего в стержне поэзии — в слове:

зарошь — дебошь — варошь — студошь — жарошь — сухошь — мокошь — темешь. Согласные — «силы» — обретают одно общее направление в суффиксах. Рядом с новы-

* Там же, с. 229.

ми словами и старые, сопоставленные друг с другом, предстают с освеженным, омытым значением:

Сокольих крыл колки,
Заморские рога.
И звонки, и голки,
Поют его рога.

Хлебников углубляет рифму не ради углубления инструментовки, а ради испытания семантических объемов слова. У него не напев, а поиски смысловых соответствий в звуковом составе слов: здесь и обычные поглощающие рифмы (потряс — ряс, остов — ростов, облы — воблы, очки — дурачки, ось — лосось, оран — ворон, губки — душегубке, прибауток — уток, уж — муж и т. д.);

И щеки толстые надули,
И стали круглы, словно дули, —

здесь и различные виды соотнесения предударных — с усечением, с перемещением звуков (тоЛпой — тупой, мГла — мила, печаткой — пеРчаткой, пАутиной — путиной, водоем — вдВоем, мак — мРак, плеча — лепеча, поры — при и т. д.).

Асеев правильно отмечает «сознательное противопоставление интонационно-выразительного начала мелодийному» в стихах футуристов. Он пишет: «Хлебниковым был разрушен впервые мелодийный канон в поэзии путем размыкания внезапно прерванных ритмических цепей»*.

Различие «напевного» стиха символистов и интонационного стиха Хлебникова видно на примере неравносложных рифм.

Неравносложных у Хлебникова немного. Они менее интересны, чем другие типы неточных рифм:

оконные — исконный, в даль — видали, кумачевое — Пугачева, мятежней — прежнею, серебристые — истый,

---

* *Асеев Н.* Мелодика или интонация? // *Асеев Н.* Дневник поэта. Л., 1929, с. 138.

продавщиц — лица, копыта — забытое, мальчика — пальцах, вышиты — пишет.

И лишь в нескольких неравносложных: подошвы — крошево, выгорев — Игореви, покорно — ворона, харкает — Гайд-парка, мамайцем — подымается, — слышится интонационный ход Маяковского, в стихе которого неравносложные играли более значащую роль.

В неравносложных Блока, как мы помним, слышалось затухание напева, озвучивающего строфу.

У Хлебникова, особенно в рифмах на -ой (ою), -ание (анье), -ение (енье), видно отсутствие интереса к ритмическому подобию строк, проглатывание малозначащей части слова.

Лицо с печальной запятой
Серо, остро и испитое.

Бела, белее изваяния,
Струя молитвенный покой,
Она, божественной рукой,
Идет, приемля подаянье.

«Как кажется, выбор одного из этих вариантов по традиции почти полностью задается требованиями метра и ритма, однако уже у Хлебникова... интонационные задания начинают подчинять себе ритм»*.

Ритмическая основа строфы не пострадала бы, если бы было: изваянья — подаянья или: изваяния — подаяния, — ибо строфа построена из «кирпичиков» старой системы стиха. Но в том-то и принцип Хлебникова, что «кирпичики» не притерты, не равны один другому. Старинная гармония нарушена. Хлебников мало ценит ее и не дает себе труда ее восстановить, стесав один лишь звук.

Хлебникова интересует в основном судьба звуков основы, ибо в них — главный смысл. Как мы увидим, с глас-

---

* *Григорьев В. П.* Словарь языка русской советской поэзии. М.: Наука, 1965, с. 35.

ными суффиксов он обращается вольно, продолжая расшатывать ряды конечных гласных в рифме.

Упор на основу слова выражается и в довольно многочисленных усеченных рифмах Хлебникова. У него нет еще последовательной установки на разнозвучие, так ярко проявившейся в стихе Маяковского, Асеева, Пастернака, главных распространителей новой рифмы. Усеченные и (чуть ниже мы увидим) замещенные рифмы Хлебникова объясняются пренебрежением его к звучанию окончания в тех случаях, когда достаточно переклички основ.

От традиционной поэзии он унаследовал значительное количество усеченных рифм на Й (J). Они составляют примерно 40% от числа усеченных рифм (у Блока 70%). Это привычные для русской поэзии женские рифмы (мужские крайне редки: кий — глубоки, стай — верста).

Женские усеченные на J не являются оригинальной чертой в составе рифм Хлебникова. Гораздо ярче характеризуют этот состав рифмы с усечением конечного согласного, впервые у Хлебникова сравнявшиеся в числе с традиционными усеченными рифмами.

Здесь заметную роль играют весьма перспективные для русской поэзии мужские рифмы с усечением:

пыли — залив, небеси — не бесись, завели — велик, усы — сыт, слог — весло, вино — венок, пьет — копье, жуть — держу, круг — икру.

Вы очарованы в железный круг —
Метать чугунную икру.

Все же большая часть усеченных этого вида — женские:

челядь — качели, служилых — жилы, камень — руками, руки — кукиш, замер — глазами, опоясав — спаса, цокать — Владивостока, рожи — рожек, пиво — пивень, стужи — тужит, светы — с веток, поезд — беспокоясь, червонцев — солнце, обувь — оба и т. д.

Это рифмы, вошедшие в русскую поэзию в начале века и давшие быстрый рост. Особенность их, если приглядеться, — тот же интерес к перекличке корневых согласных, тяга к паронимизму (пиво — пивень, вече — ве-

чер). И еще черта — обильное несовпадение конечных гласных:

воткнУт — окнА, хлопнУл — холопЫ, вздохИ — хохОт, по островУ — островОм, свободУ — отдЫх, зарЕв — ударЯ, найдутсЯ — цуцИк, орехОм — прорехИ и т. д.

У Хлебникова усеченные рифмы многочисленны в ряду рифм, ибо основание их более серьезное, чем звуковое расшатывание, оглушение конечных согласных, редукция гласных. Это лишь материальное выражение процесса, его отражение в языковой практике. Суть же в том, повторяю, что Хлебников переместил центр тяжести с окончания на основу. Именно это и есть важнейший фактор (в ряду других), определивший расшатывание конечных звуков русской рифмы, передвинувший опору созвучий влево — от окончания к основе.

Сказанным выше объясняются и особенности замещенных рифм Хлебникова. Мы помним, что в народной поэзии замещений тем больше, чем согласная ближе к основе, ближе к образующей гласной. У Хлебникова — наоборот. И это черта литературной рифмы, наметившаяся в редких замещениях Блока и ясно определившаяся у Хлебникова. (У Блока окончание оглушено в «напеве», у Хлебникова — в осмыслении слова.)

Вот несколько его рифм с замещением конечных согласных:

плащ — палач, летописец — тысяч, стременах — вспоминать (х — т' звучат здесь отнюдь не слабо), грош — брось, ящик — настоящих, оборотень — поворотом, осень — осям, город — короб, зверь — свирель, стрибожичь — тревожась, вздох — недалек, дрéмой — черемух, курчавясь — красавец, улиц — Засулич и т. д.

Глубинных замещений мало, и они касаются главным образом согласного перед последней гласной:

вихРе — стихЛи, вскриКнет — затиХнет, цуЦик — туЧек, плеЧи — плеТи, улыбайСя — китайЦа, посмешиЩе — помещиЦа, нераВно — каМня, дешеВле — стеБли, смерТи — жерДи и т. д. Отметим довольно многочисленные конечные и внутренние замещения твердых — мягких одноименных согласных, характерные для Хлебникова:

кочегар — волгарь, расскажет — пажить, щебет — лебедь, огонь — гон, усы — небеси, скрипят — опять, соткано — Кропоткина, папынька — запонка, леший — вещи, Русь — брус и т. д.

Сравнение хлебниковских замещений с народными показывает развитие в его ряду групп аффрикат с аффрикатами (ч — ц), аффрикат с фрикативными — наиболее бедных групп замещений в речевых жанрах и частушках, и преобладающее значение группы фрикативные — сонорные (j — м; j — л, х — м, х — р и др.). Единичны замещения глухих — звонких (т — д, г — к), весьма характерные для современной поэзии. (Вспомним их преобладание у Некрасова.) Замещения Хлебникова отступают от закономерностей «звона» народной рифмы.

Все это означает *отход* от установки на точность, уже отмеченный нами в безударных гласных. Здесь новая установка проявляется в разнобое согласных.

Рифмы с перемещением в поэзии Хлебникова составляют особую экспериментальную группу. В смешении с другими рифмами они редки: черт — рот, плеча — лепеча, незабудок — желудка, дым — мы, слезы — мерзлы. Но вот строки из стихотворения, специально снабженного перемещенными рифмами:

У вод я думал о *бесе*
И о *себе,*
Над озером сидя *на пне.*
В реке проплывающий *пен пан,*
В ока холодного *жемчуг.*
Бросает воздушный *могуч менж.*

(Конечно же, «менж» — муж, а не «менс», как напечатано в «Собрании произведений»!)

В области рифмы смелым экспериментатором был Брюсов. Но открытия его пропали бы даром, если бы не «традиционный» Блок, вдруг запевший новыми рифмами, как будто они так всегда и существовали до него. Потому-то новая рифма идет от Блока, не от Брюсова, что возникла в организме стиха, из психологии стиха — где-

то от архаиста Тютчева, — а не наростом, не болячкой и шрамом от столкновения сложившегося стиха с железом логического эксперимента.

Хлебников редко навязывает стиху эксперимент. У Брюсова — архитектура с излишествами. У Хлебникова — постройка необходимого для жизни.

Все поиски Хлебникова в области рифмы соединены в его составных, пожалуй, наиболее развитом классе неточных рифм.

Как и диссонанс, составные рифмы являются органической частью стиха Хлебникова. Его составные рифмы — не каламбуры, не звуковая игра. Они также вскрытие родственных смыслов в созвучиях. У него есть (и в ранний период немало) старомодных составных вроде: изгибе ль — погибель, противоречья — сечь я, похожая — тревожу я, что там — высотам; это материал старого стиха.

Но основное не в них. Хлебников ввел в поэзию новые составные рифмы, ставшие принадлежностью лирики и эпоса, переставшие быть белыми воронами в словесном ряду поэзии.

Вила. Умоляю и *молю так*
Волшебство ночной поры,
Мышек ласковых *малюток*
Рощи вещие миры:
Позови меня, *лесную,*
Над травой тебе *блесну я,*
Из травы сниму копытце,
Зажгу в косах *небеса я*
И могучая, *босая*
Побегу к реке купаться.

Лешак. Твои губы — брови *тетерева,*
Твои косы — полночь падает,
О тебе все *лето феву,*
Но ничто, ничто не радует.

Среди его составных есть *омонимические:* осени — ось они, чаровал — чары вал, альчики — аль чеки, стоимо-

сти — стой и мости, из тины — истины, выломать — выла мать, Неве — Рим — не верим, мечты — меч ты;

паронимические: не о чем — неучем, мышиным — машинам, неуком — не о ком, хуже лица — жужелица, не пил — пепел, гордость — гор даст;

диссонансные: о пол — пепел, любви чар — вечер.

неравносложные: гольче еще — полчища, оси иди — господи, властелина ее — невинную, шел к вам — шелковым, полузнакомы они — ломаной. Рак, Овен — раковина, ныне в Баку — Нина Бакунина.

Классификация эта условна, ибо составные рифмы Хлебникова по новизне, необычности своего состава и звуковой организации ярче всего проявляют одну из главных особенностей *новой рифмы:* ее смешанность, многосоставность, слитность в ней усечений, замещений, разноударности, диссонансности. Эта синтетичность новой рифмы наглядно запечатлелась в составных Хлебникова. На них и следует обратить особое внимание. Открытые Блоком, *новые* составные становятся ярко характерными для хлебниковского стиха:

дали ей — далее, железнет — исчезнет, заговор — ватага вер, грустно — хруст ног, Искандров — леса ндрав, медом — лед дал, часу дань — суда, ковыли — ковы лить, лебеде — на небе день, в час свой — здравствуй, в озере — письмо зари, Толстому — сто мух, бог рыб — погреб, высох ком — высоко, из блюд — люблю и т. д.

Пограничность стиха Хлебникова ярко характеризуется составом его рифм.

Соотношение мужских, женских и дактилических рифм у него близко к Анненскому («Кипарисовый ларец»)*. Количество неточных близко к Блоку периода «Снежной маски» и «Пузырей земли». У Хлебникова 15,5%, у Блока 14—16%.

---

*

	Мужск. в %	Женск. в %	Дактил. в %	Проч. в %
Хлебников	45,3	46,0	7,0	1,7
Анненский	47,5	46,5	6,0	—

Однако по сравнению с Блоком употребление неточных, новых рифм у Хлебникова более последовательно и постоянно, они являются принадлежностью не отдельных циклов или периодов творчества, а неотъемлемой частью состава рифм. Абсолютное число новых рифм достигает нескольких сотен (более 400) за период 1906—1916 годы.

Кроме того, в стихе Хлебникова более свободные соотношения безударных гласных, чем в стихах символистов (горшим — коршун, громоздок — воздух, рожу — похоже). Редукция гласных не спасает здесь от разнозвучия.

У Хлебникова растет число нетрадиционных конечных усечений в женской рифме, число замещений. Регулярно появляются неточные мужские рифмы, крайне редкие у Блока.

Как мы уже отмечали, большой и разнообразной группой звучат составные рифмы (4,3% от всех рифм).

Но все это лишь внешние черты рифмовки Хлебникова, ее звуковая оболочка. Новое положение рифмы в стихе резко обозначает границу между рифмой Блока и Хлебникова.

Даже традиционные по акустическим признакам рифмы Хлебникова оказываются нетрадиционными по значению. Прежде всего они часто — неологизмы.

Это шествуют творяне,
Заменивши Д на Т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте.

«У Хлебникова обнаруживаются и едва ли не впервые в большой поэзии — случаи "фонологического" обоснования неологизмов»*. В рифме это обоснование наглядно, слышно, выдвинуто:

За мыслевом-кружевом,
Кружевом-*тужевом*
Тын я воздвиг,

---

* *Григорьев В. П.* Словарь языка русской советской поэзии, с. 19.

В мой сладостный, *младостный*,
Радостный миг.

Освобождая слово от «традиционной семантики и традиционных форм словообразования» (Якобсон), поэт раскрепощает его и от фиксированного места в словесной конструкции и, таким образом, раскрепощает строфу, прежде делившуюся на ритмико-фразеологические единицы с жесткими взаимными связки.

Рифма перестает быть обозначением одновременно завершившихся фразеологических и ритмических кусков. Акустическая выдвинутость рифмы работает не на ритм, а на смысл. Это не традиционный перенос, как бы подставляющий нужное слово под созвучие, наподобие шампура, поворачивающего кусок баранины к огню, — это господство интонации над традиционным размером стиха:

Я только страсти имена
Твержу, покорный, как ягненок.
Ты хочешь жертвы? Возьми, на,
Стою я, согнут, бел и тонок.

Или:

Смеюн, что тут бросал беспечно,
Упал, как будто в западню,
Сказать хотелось сердцу речь, но
Все сжигались данью дню.

Но одинаково принадлежит созвучию *беспечно — речь, но* — то есть ямбическим первой и третьей строкам, как и четвертой строке — без этого *но* — хореической. Оно завершает и одновременно начинает ритмические отрезки, а вернее, неразрывно соединяет их. Рифма — не обозначение ритмических пауз, а место сварки смысловых стыков.

«Требование разнородности грамматико-синтаксических форм при рифмовке, — писал Асеев, — привело само по себе к расшатыванию застарелого поэтического синтаксиса, его трафаретов, выродившихся в однообразное повторение небольшого количества фразеологических схем... Рифмуя подлежащее с местоимением, дееприча-

стие с существительным и т. д., мы тем самым и выводили их из того ритмико-синтаксического строя и порядка, который был принят у эпигонов классики. А следствием этого было изменение и остальных частей стихотворной строки, покачнувшейся и выведенной из ритмического, монотонного равновесия»*.

Не будем спорить, была ли деграмматизация рифмы причиной или следствием изменения ритмов русского стиха. Скорей всего, два эти явления были разными сторонами единого процесса развития стиха, обусловленного причинами более глубокого свойства. Однако Асеев правильно увязывает деграмматизацию рифмы с деканонизацией ритмов. «Подставляя под удар созвучия, под удар повтора разнообразные части предложения, мы закаляли их одновременно и со стороны звуковой, и со стороны их синтаксической гибкости...»

Асеев приводит несколько убедительных примеров расшатывания поэтического синтаксиса из раннего Хлебникова:

Где печали, где качели, где играли мы вдвоем,
Верещали из ущелий птицы. Бился водоем...

В этих строках «трудно найти синтаксическое деление, разлагающее весь строй стиха на отчетливые строки, так как подлежащее рифмовано со сказуемым и этим крепко связано продолжение фразы в непрерывную цепь одного ритмического движения... Деструктор канонической строки и строфы В. Хлебников, наиболее точно ощущавший язык, наиболее близкий к народному творчеству, естественно применял его методы обработки созвучной речи. Отсюда его рифмовка, зачастую шедшая по всей строке, не соблюдавшая никаких законов метрического деления, вводившая звукоряды то в последовательном, то в возвратном, то в комбинированном порядке:

Это ненависти ныне веста...

---

* *Асеев Н.* Дневник поэта, с. 89.

Или:

Ветер — пение
Кого и о чем.
Нетерпение
Меча стать мячом*.

Блок — предыстория новой рифмы. История ее по-настоящему начинается с Хлебникова. Брюсов не называл его в числе зачинателей новой рифмы. Мы, кажется, достаточно ясно показали его место в рифменном творчестве предреволюционной поры.

Находки Хлебникова, смешанные у него с разъятыми элементами старого стиха, были отобраны и должным образом вмонтированы в поэзию Маяковского, Пастернака, Асеева. С Маяковского начинается новый стих.

Способом встраивания рифмы Маяковский отличается от Хлебникова.

И, как верно замечают исследователи, в 1915—1917 годах Хлебников испытал обратное влияние рифмы Маяковского: север — все вер; лебеде — небе день; низ рук — призрак; вишенек — выше нег; ведрышка — полет дружка; тело ем — делаем; жаль вьюг — шалью; трогают — тревог уют.

Это влияние Маяковского прикрыло истинную оригинальность и первородность хлебниковской рифмы.

2. ВЗЛЕТ НЕТОЧНОЙ РИФМЫ. РАННИЙ МАЯКОВСКИЙ

Самый состав рифм раннего Маяковского резко необычен. До него неточные рифмы были, по крайней мере количественно, неравноправны с точными. До сих пор их отрицательное название (неточные, неверные, рифмоиды) носит следы этого неравноправия.

Маяковский явился в русскую поэзию с неточной рифмой. В первом его профессиональном стихотворении «Ночь» рифмуется: скомкан — окон, дукаты — карты.

---

* *Асеев Н.* Дневник поэта, с. 94 — 95.

Внимательные исследователи отмечают, что и у Маяковского был свой период становления. «Стихи раннего периода Маяковского (первых двух лет его поэтической работы) в некоторых своих частностях, возможно, даже более традиционны, чем стихи "передовых" символистов (А. Белого, Блока). Недаром некоторые поэты-футуристы упрекали Маяковского за "однообразие ритма" и за "отсутствие новых рифм и ассонансов" (В. Шершеневич, С. Бобров)»*.

Однако развитие поэта по всем направлениям шло чрезвычайно быстро.

За пять предреволюционных лет (с 1912 г.) Маяковский создал структуру стиха, где преобладающее место занимали неточные рифмы.

В его лирике 1912—1916 годов неточных рифм — 51,6%.

В поэме «Облако в штанах» (1914—1915) — 51,1%.

В поэме «Флейта-позвоночник» (1915) — 61,4%.

Явление это поразительное. Никогда еще рифма не изменялась так решительно.

Все традиционные пропорции смещены в рифменном составе поэзии Маяковского. Мужские, количество которых в стихе XIX века не падало ниже 45%, у Маяковского составляют 26,8% (стихи), 28,2% («Облако»), 26,7% («Флейта»). Это объясняется пристрастием Маяковского к неточной рифме, требующей заударного пространства. И действительно, за счет мужских необычно возрастает число дактилических рифм — 14,8% (стихи), 19,4% («Облако»), 22,9% («Флейта»).

Для сравнения достаточно сказать, что у тяготеющего к дактилизму Бальмонта в «Зареве зорь» — 7,1%, в нетрадиционных, с точки зрения рифмы, «Пузырях земли» Блока — 14,4%.

Совершенно необычно число неравносложных (во «Флейте» — 17,4%).

Ни с кем из старших поэтов, даже с Хлебниковым, нельзя сравнить состав рифм Маяковского по неожиданности и своеобычности. С него начинается новый счет рифм русской поэзии.

---

* *Харджиев Н.*, Тренин В. Поэтическая культура Маяковского, с 59.

И все же, если внимательно приглядеться, в рифмах Маяковского явно просматривается некая линия, некая традиция, некая закономерность развития.

Наиболее распространенный тип неточной рифмы у Маяковского — *рифмы с усечением конечной согласной.* Как мы уже знаем, это наиболее литературный тип неточной рифмы.

Маяковский развивает здесь наметившуюся уже тенденцию к усечению конечных в мужских рифмах:

миллион — белье, вод — существо, замлеть — земле, душа — шаг, небеса — писать, любви — вид, гора — кран, тонá — штанах, увели — ювелир, лавь — умерла; покá — богат, рифм — взрыв, орд — год, конце — концерт и т. д.

Гремит и гремит войны *барабан.*
Зовет железо в живых *втыкать.*
Из каждой страны за рабом *раба*
бросают на сталь *штыка.*

Усеченные мужские Маяковский сравнял в правах с усеченными женскими*.

Новая черта усеченных женских в рифменном ряду Маяковского — ничтожное количество традиционных усечений по сравнению с Блоком и даже с Хлебниковым (известней — Пресни, безухий — брюхе, скаче — собачий). Своеобразие этих рифм скорее лексическое, чем звуковое. Маяковский как бы избегает крайних, слабо созвучных вариантов.

Узаконенные символистами усечения конечных согласных в женской рифме Маяковский трактует по-своему. Оглушенные окончания напевного стиха ему чужды. Его рифмы звучат более энергично и звонко:

---

*

	Мужск. (колич. случ.)	Женск. (колич. случ.)
В стихах (1912—1916)	68	68
В «Облаке»	17	23
Во «Флейте»	18	13

Грудь испешеходили.
Чахотки *площе,*
Город дорогу мраком *запер.*
И когда —
все-таки —
выхаркнула давку на *площаДЬ,*
спихнув наступившую на горло *паперТЬ,*
думалось...

Почти всегда в женских рифмах усечение компенсировано созвучием опорных и предударных, а порой перестановкой усеченной согласной (коЛибри — выбриЛ, Круче — ручеК). Маяковский в усечении не хочет терять полноты созвучия. Он тщательно следит за игрой звуков (авиатор — Травиата), организуя перекличку глубинных звуков слова.

Маяковский обогащает весьма бедный до него класс дактилических с усечением конечной согласной:

Гром из-за тучи, зверея, вылез,
громадные ноздри задорно *высморкал,*
и небье лицо секунду кривилось
суровой гримасой железного *Бисмарка.*

Вы думаете —
это солнце *нежненько*
треплет по щечке кафе?
Это опять расстрелять *мятежников*
Грядет генерал Галифе!

Итак, Маяковский окончательно утвердил в поэзии литературную рифму с усечением конечной согласной в разнообразных вариантах, сделал ее, пожалуй, самой употребительной неточной рифмой новейшего русского стиха.

Женские и дактилические с *внутренним усечением* менее часты у раннего Маяковского, все же он регулярно прибегает к ним:

Песьей — процессий (усеч. J), каторжане — ржанье (усеч. J), крови — коровьи (усеч. J), РеЙна — гангрена,

выЙти — извините, страус — стараюсь (усеч. J), сеРдца — деться;

сифилитика — лиСтика, чеРного — ученого, качесТва — начисто, покорнеНЬко — дворника, чаЙнее — мычание, овазиЛся — оазиса, коРчится — хочется, железкою — жеНское.

Мы замечаем единый принцип в звуковом устройстве усеченных рифм Маяковского — они не звучат приглушенно, потеря согласного либо мало заметна, либо щедро восполнена предударными созвучиями. То же, что и у Хлебникова, стремление к паронимизму, но менее выраженное, менее последовательное; зато более строгое совпадение безударных гласных, свидетельствующее о четком произнесении слова.

Заметным классом в рифменном ряду Маяковского являются *неравносложные*. Как мы помним, у Хлебникова в них выражалась главным образом непритертость друг к другу ритмических единиц, то есть некое распадение классической строфы.

У Маяковского, напротив, концентрация энергии на ударном слоге, образующем в ряду других ударных слогов ритм стиха вне «силлабической сетки». Поэтому «безударные слоги "не считаются", и, в частности, рифма ими легко пренебрегает».

Маяковский освобождает слово «от Прокрустова ложа ритмической инерции силлабо-тонического стиха, по-своему перeритмовывающей слово. Самостоятельное ударение слова становится единственным непременным мерилом стиха (поскольку счет слогов и заданный ударный ряд аннулируются)»*. Именно новая акцентная система стиха позволяет максимально приблизить слово к реальному произношению, о чем неоднократно говорилось в связи с творчеством Маяковского.

Вошла ты,
резкая, как *«нате!»*,

* *Якобсон Р.* О чешском стихе, с. 102—103.

муча перчатки *замш*,
сказала:
«ЗнаЕте —
я выхожу *замУж»*.

Плевать, что нет
у Гомеров и *ОвидИев*
людей, как мы,
от копоти в *оспе*.
Я знаю —
Солнце померкло б, *увидев*
Наших душ золотые *россЫпи!*

В неравносложных Хлебникова чаще всего усекается конечный слог одного из рифмующихся слов (оконные — исконный, кумачовое — Пугачева). У Маяковского таких рифм мало. В наиболее характерных для него неравносложных выпадает вторая от окончания гласная при сохраняемом совпадении заключающих гласных, то есть выпадает наименее отчетливый звук, наименее ударный:

ВковАна — Ковна, борОду — морду, смерть — верИть, óхра — пóхОрон, Капри — капОре, волновалИсь — вальс, тонУт — мастодонт, óспе — россЫпи, уюте — довоюЕте.

В стихе, где слоги «не считаются», большая часть неравносложных произносится как точные рифмы.

В неравносложных Маяковского проявляется та же черта, что была отмечена нами в усеченных, — выпадение несущественных для общего акустического эффекта звуков, как бы стремление к звуковому обобщению, обобщенная полнота рифмы, отнюдь не приглушение ее, не контрастные соответствия, а громкая, ясная, произносимая, звучащая, звучная, эффектная рифма.

«Маяковский освободил поэтическое слово от тенденции к повторению ударений на однообразных слоговых промежутках.

Реформа его удалась потому, что она соответствовала тенденции живого русского языка к группировке больш-

го количества неударных слогов вокруг одного ударения и к сокращению слогов неударных.

На этом основан эффект составных и неравносложных рифм Маяковского»*.

Этой тенденцией объяснимо и то, что замещенные рифмы в стихе раннего Маяковского единичны и кажутся случайными.

Мужские: гиЛЬ — могиЛ, остыЛ — монастыРЬ.

Женские: полощеТ — площаДЬ (т — т'), платиТ — платьеВ; иГры — иКры, виДен — СыТин, заяц — мерзаВец (j — в).

Дактилические: шу́Мики — туНике, насиЛовать — грассиРовать, ка́Шица — каЖется, матеРи — неприятеЛе, громадиЛи — БогоматеРи, признакаМ — вызнакоМЬ.

Замещения самые мирные, нерезкие: м — н, л — р, п — б, т — д, ш — ж.

Заметим, что замещенные Маяковского тяготеют к типу глухая — звонкая (как у Некрасова), а не к типу глухая — глухая, как в народной поэзии.

Немногочисленной, хотя и перспективной, группой в составе рифм являются перемещенные. Надо здесь же сказать, что само явление перемещения распространено в поэзии Маяковского довольно широко. Перемещенные рифмы — частный случай этого явления:

безрукий — мазурке (зрук — зурк), плачики — пальчики (лач — ал'ч), подкреплюсь — пульс (л'ус — ул'с), кофту — эшафоту (офт — фот), опо́шлить — Ротшильд (шлит' — шил'т), не лги — могил (лги — гил), одеялово — дьявола (лово — вола).

В перемещениях, как обычно, перебрасываются согласные из ударных в опорные. (У Маяковского порой вся игра идет в предударных: нагла — гала, глаза — зла.)

Перестановки здесь однотипны — гласная как бы выжимается из пространства между двумя тяготеющими друг к другу согласными. Аналогичные явления мы наблюдаем в неравносложных.

---

* *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского, с. 165.

Общая установка исходит (как и следует ожидать) из единого принципа организации стиха.

Наиболее заметным классом рифм после усеченных у Маяковского являются *составные*. Здесь он продолжатель традиции Хлебникова. Его составные также однотипны. Количество их очень велико*.

Традиционных составных с местоимением, примыкающим к предыдущему слову, почти без обозначения границы слов (Спарте я — партия, была ты — латы, дуг они — ругани), у Маяковского крайне мало. Многие его составные требуют акцента на обеих частях и четкого словораздела:

фра́з пятЫ — распяты, зелень — козé лéнь.

Составные этого типа можно было бы отнести к разноударным, если бы вообще у Маяковского было заметное тяготение к разноударности. Разноударные в ранний период его творчества практически отсутствуют**.

Составные естественно возникают у Маяковского в ритмической системе его стиха:

> Версты улиц взмахами *шагóв мнý*,
> Куда уйду я, этот *áд тая!*
> Какому небесному *Гофману*
> Выдумалась ты, *проклятая?!*

Хлебников ввел «интонационно-звуковой принцип строения стиха... — писал Асеев. — У Маяковского этот принцип был наиболее полно разработан практически. Интонационный звуковой комплекс, т. е. сумма логических ударений плюс комплексы звучаний, был взят им за основу строения стиха с самого начала его работы»***. "Сказовый стих" выдвигает все ритмообразующие уда-

---

* Анненский («Кипарисовый ларец»)	2,7%
Хлебников (стихи 1906—1916 гг.)	4,3%
Маяковский (стихи 1912—1916 гг.)	16,1%
«Флейта»	26,7%

** Пустóго — Шустова, очень — лихорадочен.

*** *Асеев Н.* Дневник поэта, с. 106.

рения и требует их уравнения в силе. Во имя такого уравнения Маяковский создает особый синтаксис»*.

В составной рифме, где по своей смысловой притертости друг к другу слова тяготеют к энклизе («Вы мне мешаете у камыша идти»), есть и обратное, отталкивающее движение слов, и стремление их к самостоятельному ударению, обусловленное положением слова как ритмической единицы.

А в небе, лучик сережкой вдев в ушко,
звезда, как вы, хорошая, — не звезда, а девушка.

Этим и создается своеобразная интонация стиха, где на одно из слов падают как бы два ударения, подсказанные двумя ударениями составной рифмы, — здесь как бы предлагается определенный способ произнесения слова и даже целой строки, выдвижение рифмы в смысловом и звуковом ряду:

А там, где кончается звездочки точка,
месяц улыбается и заверчен, как
будто на небе строчка
из Аверченко...

Как здесь неминуемо отделено от *заверчен,* ибо входит в состав *как будто*. Если не прочитать *из Аверченко* медленно, почти по слогам, подчеркнуто, отделив значительной паузой от предшествующей строки, пострадает восприятие ритма.

Тот же интонационный эффект дают и служебные слабоударные слова, получающие в стихе Маяковского «сильное ударение, словно слова эти впервые сказаны» и поставлены в рифменный ряд.

Улыбку в губы вложишь,
смотришь —
тореадор хорош *как!*

---

* *Якобсон Р.* О чешском стихе, с. 104.

И вдруг я
ревность метну в ложи
мрущим глазом *быка.*

Самостоятельной ударностью отдельного слова в ритмической структуре стиха Маяковского объясняются акустические качества его рифмы. Звуковая четкость рифмы Маяковского соответствует новому ритмическому заданию стиха, подчиняется новым факторам, формирующим ритм.

Составные Маяковского, с точки зрения метрической, делятся на женские, дактилические и неравносложные. Пример мужских привести затруднительно, хотя порой рифмы типа «лучей не кинь — ученики» рассматриваются как составные мужские. Строго говоря, «составность» подобных рифм относится к предударной части слова.

Около трети составных — усеченные: дым еще — вымощеН, смотрел каК — тарелка, триста ваМ — пристава и т. д.

Около пятой части — неравносложные: такта — как это, манера вам — нервам, вы еще — кнутовище, вол сам — волосам.

Принцип тот же, что и в простых неравносложных: выпадение слабой гласной.

«Составные рифмы, впервые появившиеся в сборнике стихов "Я!", становятся одним из основных признаков рифмовой системы Маяковского второго периода»* (поэмы 1915—1917 гг.).

Малое число диссонансов отмечено Б. Томашевским**.

Мы произвели краткий обзор неточных рифм раннего Маяковского. Несколько слов о точных.

Две совпадающие тенденции — стремление к полноте созвучия, продвижение созвучия влево от ударения и любовь к словесной игре, к каламбуру, — отражаются на составе точных рифм Маяковского.

---

* *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского, с. 205.

** *Томашевский Б.* Стих и язык, с. 117.

В его стихе заметно число поглощающих («эхоических», как их называет Штокмар) рифм. «В рифмах Маяковского имеют массовое применение созвучия не одного только опорного согласного, но целых комплексов звуков, расположенных в предударной части рифменного звукового повтора»*.

роз — возрос, рог — дорог, лаз — глаз, жир — транжир, рыж — крыш, шей — траншей;

блюдо — верблюда, мотивы — локомотивы, комом — знакомым, эры — холеры, терке — пятерке и т. д.;

игрищу — выгрущу, оргию — Георгию, носится — миноносица и т. д.

Приведем здесь же ряд паронимических рифм:

забор — собор, куль — пуль, губы — шубы, драки — фраки, влаге — флаги, шорохи — ворохи, рученек — мученик и т. д.

К ним близки «паронимы с усечением» и рифмы с предударной неравносложностью:

глаз — газ, клозет — газет, снят — Сенат, мнут — минут.

Омонимы сравнительно редки:

Вены — вены, мыла (от «мыть») — мыла (от «мыло»), сыщется — сыщица, цоколе — цокали и т. д.

Паронимы Маяковского почти не касаются гласных. Они тяготеют к омониму, а не к диссонансу, как мы отметили у Хлебникова.

Рассмотрев состав рифм Маяковского, можно на первых порах сделать неожиданный вывод: Маяковский — первый поэт неточной рифмы, первый поэт с преобладанием неточных — оказывается в чем-то традиционней Хлебникова. Его рифмы полнозвучны. Система гласных в них расшатана не более, чем, скажем, у Анненского или у Блока. Главный способ построения неточных рифм — усечение. Усечение слабо звучащих конечных согласных, реже — слабых внутренних; усечение наименее отчетливых гласных в неравносложных с почти скрупулезным сохранением тождества конечных гласных. Замещения редкие и «естественные», пар-

---

* *Штокмар М. П.* Рифма Маяковского. М.: Советский писатель, 1958, с. 30.

ные: твердая — мягкая, глухая — звонкая — и опять-таки с бережным сохранением словесного окончания.

Можно ли при этом считать, что у Маяковского существует установка на неточную рифму? Может быть, это скорее работа на крайних пределах дозволенного, уравнивание «вольностей» в правах с законной, традиционной, точной рифмой?

«Рифмы Маяковского звучат как богатые, полные. Следовательно, в основе этих рифм лежат определенные условия восприятия речи»*.

Анализ рифмы Маяковского показывает закономерность ее появления в русской поэзии, ибо Маяковский — органическое явление. «Случайные смещения», пользуясь термином Тынянова, становятся основой его стиховой структуры. Маяковский резко сокращает число традиционных рифм, перестраивает лексику точной рифмы, закаливает, укрепляет ее, углубляет и в рабочий ряд выводит бывшую периферию рифменного ряда — составные, неравносложные, усеченные.

Если у раннего Маяковского еще не окончательно утверждена новая установка — на неточную рифму, если стиховое сознание живет еще ясным, твердым тождественным созвучием, то все же количество «вольностей» перешло в качество.

Рифмы Хлебникова «расшатанней» по акустике, но стоят они в стройном ряду. Его диссонансность, разнозвучие гласных, далекая перекличка согласных — окружены, обстроены, упорядочены стройным рядом точных рифм. У Маяковского — *строй новый*. Когда исключения становятся правилом — правило отменяется. У Маяковского отменены не отдельные созвучия, а прежде всего — строй рифм, ряд. В заборе есть столбы и штакетник. Штакетник Маяковским выброшен. Столбы сближены. Забор уже не забор, а частокол.

Рифменное мышление Маяковского складывается уже в категориях новой рифмы — с *ориентацией на неточность,* на диссонирующий аккорд. В составе его рифм не-

---

* *Томашевский Б. В.* Стих и язык, с. 118.

мало *новых* и по форме, то есть таких, где слышатся новые закономерности замещений в сочетании с усечениями и перемещениями в пределах одной пары:

соусе — вовсе, охра — пóхорон, платит — платьев, празднично — навзничь и т. д.

В классическом силлабо-тоническом стихе слово подвергалось некоему акцентному насилию, ритмическая его функция обнаруживалась только в соподчинении с другими словами. Ритмической, а часто и синтаксической единицей была строка.

То же и в напевном стихе символистов. Слово подчинено «напеву».

У Хлебникова слово не является самостоятельной ритмической единицей. Слово Маяковского — единица ритма. Среди таких единиц особое место занимает рифма, главный ритмообразующий фактор, важный элемент интонации. Это многообразие функций, соединившихся в рифме — смысловая, ритмическая, интонационная, акустическая, — делает рифму выдвинутым элементом стиха. «Рифма принадлежит к наиболее активным в поэтике Маяковского уровням»*.

И действительно, попробуйте отнять рифмы у четырехстопного ямба — ритм и размер сохранятся. В стихе Маяковского рифма — позвоночный столб. Отнять рифму — значит развалить стих. Поэтому рифма осознается Маяковским и его ровесниками как фактор первостепенного значения. Они сознательно трактуют рифму как важнейший конструктивный фактор стиха, как могучий источник ассоциаций и т. д.

Маяковский позже опишет в статье «Как делать стихи» процесс обрастания рифмы — первоначального элемента — смыслом, ритмами, сюжетом.

Как всегда, в пору «выдвинутости» рифмы все процессы в ней обостряются. Мы видели это на примерах Державина, Некрасова. Маяковский убедительно подтверждает эту закономерность.

---

* *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972, с. 253.

Новая рифма рано оформилась в поэтическом сознании Маяковского. Влияние его рифмы навсегда запечатлелось в русской поэзии, не изгладилось до наших дней. С полным правом новый этап развития русской рифмы будет всегда носить имя Маяковского.

Сопоставляя опыты Брюсова со свершениями Маяковского, Б. В. Томашевский писал:

«Нельзя окончательно устранять элементы эксперимента и выдумки и у Маяковского, эпоха подсказывала ему подобный экспериментализм. И тем не менее анализ материала показывает, что рифмы Маяковского основаны на естественном поэтическом чутье»*.

Новая рифма, новая установка в области рифмовки — явление сложное и многообразное. Маяковский наиболее полно воплотил в своем творчестве важные стороны этого явления. Как мы убедимся ниже, он не был одиночкой. Не его личная потребность, а истинная потребность всей русской поэзии в обновлении стиха породила, в частности, и новую рифму. Это явление многозначно отразилось в творчестве разных поэтов современников Маяковского.

3. РАННИЙ АСЕЕВ

Асеев не только один из зачинателей, но и ярый пропагандист и теоретик новой рифмы. В своей знаменитой статье «Наша рифма» (1928) он подвел некоторые итоги рифменного творчества футуристов и лефовцев и пропел рифме вдохновенный гимн.

«Рифма — подчеркнутое звучание, повтор совпадающих по звуку понятий, — вот что служит и организационно упорядочивающим, и отличительным признаком всякого поэтического произведения от прозы. Рифма — конденсатор поэтической энергии, свидетельствующий как о широте словарного диапазона данного поэта, так и о гибкости, богатстве, многообразии смысловых оттенков языка, на котором пишет поэт.

---

* *Томашевский Б. В.* Стих и язык, с. 115.

Поэтому глубоко не правы те, кто трактует рифму как отмирающую ненужную побрякушку на правом конце строки, болтающуюся традиционным привеском к точному смысловому построению. Их соображения неправильны по следующим причинам. Рифма вовсе не простой повтор звуков, имеющий назначение отмечать "сходным звучанием слов определенное место (большей частью конец) в метрических и эвфонических звукорядах", как об этом говорит наша литературная энциклопедия. Организационное воздействие рифмы не ограничивается этим, определяя и ведя за собой весь влево от нее стоящий массив не только данной строки, но и целого стихотворного участка, связанного с ней, освещенного ее сиянием. Точнее говоря, рифма служит связующим и организационным началом всей структуры стихотворения, соподчиняя наиболее выразительным повторенным в звучании понятиям остальной словесный материал, играющий второстепенную роль смысловой, ритмической и синтаксической увязки стиха»*.

В теории Асеева соединились языковые представления, идущие от Хлебникова, со стиховой практикой Маяковского. Практически он ближе к последнему, может быть, кроме самых ранних его, «языческих», стихов.

Диссонансное —

Я запретил бы «Продажу овса и сена»...
Ведь это пахнет убийством Отца и сына? —

где в хлебниковском духе трактуется значение корневых согласных — по существу единичный пример. Диссонанс мало свойствен Асееву. Природа его неточных рифм другая.

Состав рифм Асеева во многом напоминает состав рифм Маяковского. Прежде всего — малым количеством мужских (27%) и обилием дактилических (16%). Сходно также значительное место усеченных (13%) и составных (7%). Всего неточных — 34%.

---

* *Асеев Н.* Дневник поэта, с. 74.

Существенным отличием является малое число неравносложных и, что особенно важно, заметный рост класса *замещенных рифм* (8,7%).

На них мы прежде всего и остановимся.

Замещенных мужских у раннего Асеева мало (линЗ — принЦ, грузиН — грозиЛ, снежиН — убежиМ, пляС — князЬ (с — с'). Более развиты зато женские и дактилические замещенные рифмы.

Женские — замещения конечных:

удаЛЬ — судаРЬ, мячиК, — зрячиХ, поверже Н — стержеНЬ, ТускоРЬ — узкиЙ, килеК — навылеТ, прочиХ — строчеК, МосквоЙ — наскоЗЬ (j — с'), клиноМ — хлынеМ, охнеШЬ — мóхнаЧ, настоящим — ящиК.

Женские — с внутренними замещениями:

ваЛЬса — качаЛся, нежьТе — прежДе, трепаЛСя — паЛЬЦа, цареВна — зеМно, веТра — щеДро, выБиТ — выПиТЬ (двойное замещение), веТеР — меЧеТ (то же), разбеГа — КазбеКа, руПор — руКу (с усечением кон.), роХля — проКлят (то же), оЧень — оСень, железом — леСом.

В дактилических конечных замещения единичны (утóнченниК — оконченных).

Дактилические — с внутренними замещениями:

блаГостю — раДостью, конЧится — помоЩница (с инверсией Н), бесиВо — веселЛо, воздуХе — постуПи (с оглушением зд — ст), леПеТе — леБеДи (образцовый пример чередований глухих — звонких), вызвеЗДит — извеСТью (оглушение зд — ст), велиКие — релиГия, иВолГи — выМолВи (в сочетании с перестановкой вол — олв), выМысла — выНесла, хлюПая — белотруБая.

Замещения у Асеева не только многочисленней, но и разнообразнее, чем у Маяковского. Сближает их нарастание замещений глухих — звонких: т — д, г — к, п — б, з — с, ш — ж. Этот процесс чрезвычайно характерен для многих поэтов сегодняшнего дня. Регулярны случаи двойных замещений, сочетания замещений с усечениями (новая рифма). Система безударных гласных довольно строго совпадает, приближаясь к строгости Маяковского, Развитие класса замещенных рифм является особенностью в составе неточных рифм Асеева.

Дальнейшая эволюция *усеченных* также проявляется в рифмах Асеева.

Среди неточных мужских усеченные подавляюще преобладают: тоску — лоскуТ, сердца — созерцаТЬ, глаза — назаД (рифма, быстро ставшая банальной), рукава — ликоваТЬ, людей — беде, клятВ — злят, лязГ — глаз, посметь — смеРть и т. д.

Женские с усечением конечных быстро становятся узаконенной «вольностью» в предреволюционной поэзии: кладбище — свищеТ, триста — пристаНЬ, небо — небыЛЬ, намокнуТ — окна и т. д. Более редкие: тяжесть — бражестВ, юноСть — плюнуть, билось — хилосТЬ.

Усечения конечных в дактилических единичны.

Обычней внутренние усечения. В женских рифмах: Беатриче — приТче, давечь — навЗНичь, шелком — желкЛом, сетью — смеРтью, веЙло — Ягелло и т. д.

В дактилических: подъемНике — домике, пояса — скроеШься и т. д.

Создается впечатление, что усечения чрезвычайно естественны в структуре асеевского стиха. Рифма, как и другие элементы стиха, возникая порой как осознанное новшество или как осуществление некоего принципа, через некоторое время становится принадлежностью ряда и развивается уже в самом ряду как его принадлежность. Разнообразие неточных рифм Асеева свидетельствует о том, что они уже принадлежность ряда, свидетельствует о быстром формировании нового стиха в поэтическом сознании.

Любопытно с этой точки зрения рассмотреть рифмы, выписанные Асеевым в статье «Наша рифма» из Хлебникова, Пастернака, Маяковского и из собственной книги «Изморозь». Асеев выписывает рифмы не по их «редкостности и неожиданности», а наиболее характерные, с его точки зрения, для стиха названных поэтов. Тот факт, что среди свежих рифм он приводит ряд точных, а в остальном рифмы усеченные и замещенные, показывает, что рифменное оснащение стиха воспринимается им уже как единый ряд, синтетически. Характеризуя эти рифмы, Асеев на первое место ставит разнообра-

зие их грамматических форм, то есть нетрадиционность словосочетаний, смысловое их значение. Звуковую их нетрадиционность он воспринимает в целом как «неточное соблюдение последовательности расстановки звуков, дающих повторное звучание лишь объединенным в комплекс понятиям»*.

Новая рифма вышла из стадии эксперимента, вошла в органику стиха. Она воспринимается как единый комплекс звуков, как всего лишь нарушение последовательности расстановки, и это весьма знаменательно, ибо на самом деле некоторые звуки выпадают, другие перекликаются с близкими, а порой и с отдаленными.

Уже не сам по себе данный класс рифм заучит необычно для Асеева, а конкретные сочетания, конкретные находки, реальное обогащение словаря рифм.

В числе устоявшихся новых рифм Асеев не приводит составных. Видимо, они осознаются еще как «редкостные» и «неожиданные».

У самого Асеева составные встречаются довольно часто, сперва в традиционных вариантах (до сих пор ты — ботфорты, брат нам — ратном), а затем и в более оригинальных сочетаниях:

до́пьяна — копья на, без тебя ведь — забавить, тобой ник — разбойник, вас дал — загваздал, глаза ест — на заезд, уток — зову так, изрублен, и — возлюбленный, пожар еще — товарищи, прав длина — окровавлено, солены ж как — Аленушка, высь везде — вызвездил, мокрыми — до крови, брань его я — вызванивая, осени сень — родственницей (ср. соответственные рифмы у Пастернака) и т. д.

Интонационное значение составных у Асеева сходно с их значением у Маяковского.

Стал еще святее, надев ушкуй,
золотой косматый венок.
Ветер вертит огонь, как девушку,
У ее задыхаясь ног.

---

* *Асеев Н.* Дневник поэта, с. 126.

Впрочем, порой более мягко, с меньшим ритмическим нажимом, ибо ритмы Асеева иногда более упорядочены, напоминают дольники Блока:

Простоволосые ивы
бросили руки в ручьи.
Чайки кричали: «Чьи вы?»
Мы отвечали: «Ничьи».

Приведенная строфа может служить также иллюстрацией к положению Асеева о том, что «часто рифмованные понятия уже определяют структуру, семантику, тематическое заполнение текста»*.

Значение Асеева в истории русской рифмы нельзя переоценить. Кроме того, что он был одним из зачинателей новой рифмы, он чрезвычайно четко и определенно сформулировал главный процесс, выразившийся в новой рифме, — окончательную деграмматизацию русской рифмы, принципиальную деграмматизацию. Асеев рассматривает рифму с точки зрения ее функции в стихе, здесь видит причины ее эволюции. Пусть порой он не очень точно описывает звуковое состояние рифмы. В конечном счете это дело второстепенное. Важно, что Асеев окончательно отбрасывает теорию об эволюции рифмы в зависимости от эволюции произношения. С зыбкой почвы акустики переходит на твердую почву стиха.

4. РАННИЙ ПАСТЕРНАК

Интонационный стих шел двумя путями — отталкиванием от стиха мелодического и его продолжением. Хлебниковской и блоковской линиями. Стих Маяковского основан на ломке привычных ритмических схем. Стих Пастернака — на их преобразовании. Новаторство бунтарское. И новаторство «корректное». Направление было все

---

* *Асеев Н.* Дневник поэта, с. 128.

же общим: преобразовать привычные соотношения ритма со словесным материалом, с грамматической конструкцией, с темой.

Маяковский начал с ломки ритма, приспосабливая к нему грамматику; Пастернак — с ломки грамматической конструкции, приспосабливая к ней ритм. Результаты были и сходны и несходны. Образовался интонационный стих разного качества: «громкий» и «тихий», ораторский и интимный, одический и элегический.

Сходство состояло в родственном понимании соотношения слова и звука, интонации и ритма, фразы и строки. Сходство было где-то в глубине стиха. На поверхности оно выявлялось в рифме.

Пастернак, как и Маяковский, утверждает неточную рифму. 48% его рифм — неточные*.

Соотношения рифм более традиционные, чем у Маяковского и Асеева (мужских — 45%, женских — 38%, дактилических — 12%, прочих — 5%).

Литературное происхождение рифмы Пастернака устанавливается тем фактом, что значительная часть его неточных рифм — *усеченные*. Брюсова удивляла усеченная рифма *крупой — Эдгара По*. Между тем это простое усечение Й (J) в мужской рифме.

Пастернак смело отсекает согласные в сильно звучащем ударном слоге.

Задекламирует чердаК
С поклоном рамам и зиме.
К карнизам прянет чехарда
Чудачеств, бедствий и замеТ.

Как необычен разбег строки, неожиданно остановленной на бегу сильно звучащим, открытым а — а, открытым в метель, в буран следующего четверостишия.

Пастернак рифмует: пылѝ — равелиН, зыК — слезы, маетѐ — теНЬ, пыляСЬ — тополя, Москва — рваМ.

---

* В стихах 1912—1917 годов (*Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.—Л.: Советский писатель, 1965).

Нередко он усекает конечную согласную после согласной: карниз — букинисТ, слез — нахлесТ, ив — финифТЬ (ф — фт'). (Ср. в частушках: погас — подасТ, привез — версТ, есТЬ — здесь, лес — изъесТ.)

В неточных женских Пастернака тоже господствуют усеченные. Кроме дозволенных традицией усечений, знаменитые *Киплинг — сипли* и *какао — хаос*, звучащие так свежо благодаря необычной перекличке согласных. Или:

И вот уже сумеркам невтерПЬ,
И вот уж, за дымом вослеД,
Срываются поле и ветер, —
О, быть бы и мне в их числе!

И здесь — необычное слово, необычная перекличка звуков. Пастернак редко ограничивается одним усечением или замещением. Он слышит в слове не мелодию, а аккорд, аккорд необычный, порой с дисгармонией и разрешающейся где-то в следующей строке сильной гласной или точным созвучием:

...Зеркальная все б, казалось, нахлыНЬ
Непотным льдом облилА,
Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, —
Гипноза залить не моглА.

Или, наоборот, успокоив слух, он вдруг оканчивает строфу взъерошенным, незавершенным звуком:

И к заднему плану, во мрак, за калитку
В степь, в запах сонных лекаРСТВ
Струится дорожкой, в сучках и улитках
Мерцающий, жаркий кваРЦ.

Или как в «Марбурге», где усечение С сочетается с отвердением конечного Т:

Когда я упал пред тобой, охватив
Туман этот, лед этот, эту поверхность

(Как ты хороша!) — этот вихрь духоты...
О чем ты? Опомнись! Пропало. Отвергнут.

Замещения конечных согласных мужской рифмы щедро рассыпаны в стихах Пастернака:

Ветер за руки схватиВ,
Дерева
Гонит лестницей с квартиР
По дрова.

Или:

Не он, не он, не шепот гор,
Не он, не топ подкоВ,
Но только то, но только то,
Что — стянута платкоМ.

Для того времени — рифмы удивительные.

В женской рифме Пастернак с большой свободой замещает конечные звуки, сталкивая их в самых отдаленных вариантах:

В тени безлунных длинных риг,
В огнях баклаг и бакалееН,
Наверное, и он — старик
И тоже следом околееТ.

Обычность незакономерных для «натуральной» рифмы замещений — один из признаков новой рифмы. Внутренние замещения у Пастернака более «мирные»: т — д, с — з, м — н, р — л. Однако и они встроены в непривычную акустику новой рифмы, ибо сочетаются с усечениями и перемещениями, порой в самых причудливых вариантах:

Ничтожность возрастов клевеЩеТ.
О юные, — а нас?
О левые, — а нас, левеЙШиХ, —
Румянясь и юнясь? (замещения ш' — ш, т — х,
усечение j)

Но почти всегда смешение конечных звуков компенсировано сдвинутым влево (тоже по законам новой рифмы) точным созвучием.

Те же принципы и в устройстве дактилической рифмы.

С тех рук впивавши ЛАНДыши,
На те глаза дышав,
Из ночи в ночь ваЛАНДавшись,
Гормя горит душа.

Чтоб незнакомой МАЛЬвою
Вел, как слепца, меня,
Чтоб я тебя выМАЛивал
У каждого плетня.

Заметим, однако, что принцип компенсации расподобленных окончаний слова не навязчив у раннего Пастернака. Сдвинувшись влево, рифма первых новаторов еще не обрела твердости современной оснóвной рифмы, сделавшей «рифменное ожидание» скучным, ввиду заданной однозначности решения, где *мазурка* тянет за собой *мензурку,* а *икона* — *икоту.*

Весь богатый арсенал замещений и усечений не дает еще полного представления о рифме раннего Пастернака. Может быть, наиболее своеобразные его рифмы созданы перемещением звуков внутри слова. Звуки свободно движутся в слове, свободно в нем сочетаются, создавая необыкновенные эффекты созвучия:

лекарств — кварц (крстф — квртс), мошкой — намокший (шк — кш), облекшись — обложкой (кш — шк), факелы — паклею (кел — кле).

Происходит постоянная диффузия заударных в опорные и обратно. Образующая перестала быть границей рифмы. Это новый, могучий способ обновления рифмы.

У капель — тяжесть ЗаПоНоК,
И сад слепит, как плес.
Обрызганный, ЗаКаПаНный
Мильоном синих слез (зпнк — зкпн).

Вместо классического омонима — рифма с перемещениями становится образцом богатства и полнозвучия:

инстинкт — тростник (стинкт — сник), ночам — намечал (нчм — нмч), слететь — листе (слит — лист), роль — суфлер (рол' — л'ор) — в мужской рифме;

невтерпь — ветер (ефтер — ветер), ксероформа — к семафорам (фрма — фрам), ладоши — лошадь (лдош — лошт'), магазинов — зимним (мзин — зимн) — в женской рифме;

выкликах — щиколотку (клик — иклк), шелохнется — шлепанцах (шелхнца — шленцах), мамонта — безграмотно (мънт — мътн) — в дактилической рифме.

В целом неточная рифма Пастернака обнаруживает звуковое несходство с «натуральной» и «случайной» неточной рифмой. Но более разнообразные и смелые замещения, отдаление их от образующей гласной, необычные усечения внутри и в конце рифмы, перемещения звуков — иная гармония, иное благозвучие.

Новая рифма — сложное и разнообразное явление. В ней отражается особое свойство структур XX века — большая индивидуализированность всех их элементов по сравнению с классической поэзией. Новая система стиха, родившаяся в России на пороге революции, отличалась резким расхождением крайних структур. Явление это было заметно уже в силлабо-тоническом стихе, где между частушкой и Анненским располагались довольно разнообразные структуры. И все же можно четко определить черты принадлежности этих крайних структур к одной системе стихосложения.

В поэзии XX века это не так просто.

У Анненского — 5%, у Блока — 10% (по Рудневу — 11,7% строк), у Пастернака — 12% стихов написаны нетрадиционными размерами (дольник, свободный стих).

С точки зрения размеров Пастернак ближе к Блоку, чем к Маяковскому. И все же без колебаний мы причисляем его к новому направлению русской поэзии. Одним из оснований для этого служит рифма Пастернака.

«Когда я узнал Маяковского короче, у нас с ним обнаружились непредвиденные технические совпадения,

сходное построение образов, сходство рифмовки», — признается Пастернак*.

Зачаточное неравносложие Блока, связанное с его напевом, у Пастернака развивается в особый способ интонационной организации стиха, другого толка, чем неравносложие Маяковского, но выражающий ту же тенденцию нарушения ритмических равенств, сочетания слогов в отрезках разной длины; у Маяковского — с отказом от силлабо-тоники, с учетом лишь ударных слогов, с проглатыванием безударных гласных (как в неравносложных рифмах); у Пастернака — в схеме силлабо-тонического стиха, с наращиванием или сокращением строки как ритмической единицы, то есть в конечном счете тоже с нарушением равенства ритмических отрезков.

Реже-реже-ре-же ступай, конькобежец,
В беге ссекая шаг свысока,
На повороте созвездьем врежется
В небо Норвегии скрежет конька.

(I строка — 12 слогов, женск. оконч.; III строка — 11 слогов, дактил. оконч.)

Организующее значение рифмы так же ярко проявляется у Пастернака, как у Маяковского. У Маяковского пульсация ритма происходит внутри строки и как бы завершена и ограничена рифмой. У Пастернака эта пульсация происходит в пределах строфы. Отсюда — особенность неравносложных Пастернака.

Мы отметили у Маяковского точность, яркость, ясность конечного созвучия. Оно — граница ритмического периода.

У Пастернака — конечное звучание размыто, оно прибойная волна, то накатывающаяся, то отступающая с силой, пропорциональной ритмическому движению.

Летами тишь гробовая
Стояла, и поле отхлебывало

---

* *Пастернак Б.* Люди и положения // Новый мир, 1967, № 1, с. 224.

Из черных котлов, забываясь,
Лапшу светоносного облака.

Отхлебывало — не затухает в напеве, как неравносложные рифмы Блока. Конечное слово строки произносится здесь раздельно и даже медленно. Сильно звучащая образующая (об — об), отмерив параллельные ритмические единицы, образовав ритмическое движение, откатывается к середине строки и дает простор приблизительным, отдаленным созвучиям и приблизительным ритмическим соответствиям.

Приблизительность созвучия порождается особым строением строки, где начало и середина, приступ и распев образуют ритмический и звуковой отрезок, некую прочность и омываются свободными ритмическими и звуковыми волнами. Отсюда неравносложие как ритмическое явление и замещенность как звуковое явление пастернаковской рифмы в противоположность диссонансности Хлебникова или усеченности Маяковского*.

Наиболее характерные неравносложные Маяковского — рифмы с выпадением (усилением) предконечной (наиболее слабой) гласной.

Вот примеры *неравносложных* у Пастернака:

процеженной — бесснежья, суконщиков — кончик, Пушкину — воздушный, разнузданной — узнан, тени — гениев, брезгуя — брезгу, тусклым — мускулах, птенчик — застенчивый, трясутся — присутствиях, малинник — клиники, за ночь — хозяйничать, орешника — сгоревший.

Везде один и тот же принцип — сильно звучащая образующая в обрамлении яркого созвучия согласных и разнозвучный аккорд послеударных гласных и согласных: цеж — неж, кон — кон, пуш — душ, уз — уз, тен' — ген', резг — розг и т. д.

Пульсирующий характер неравносложных особо проявляется в довольно многочисленных гипердактилических сочетаниях:

---

* У Пастернака в книге «Поверх барьеров» и «Сестра моя, жизнь» — 4,5% неравносложных, 18% замещенных рифм.

сплющивая — с грядущего, пунцового — подсовывали, накапливая — каплями, скатываясь — агатовою, страшное — спрашивают.

Редкие в русской поэзии, шутливые или экспериментальные, эти рифмы у Пастернака становятся органической частью рифменного ряда со своей функцией в ритмообразовании.

Ночью бредил хутор;
Спать мешали перистые
Тучи. Дождик кутал
Ниву тихой переступью
Осторожных капель.

Аналогичную роль играют и многосложные составные точные (Гамлета ли — по ногам летали), неточные (побрезговал бы — не с кого нам, изгиб целуя — гипсовые) и неравносложные (еще нам — сращенному).

Составные Пастернака в отличие от составных Маяковского не тяготеют к омониму и не строятся по принципу каламбура.

Это чаще всего звуковое сопоставление слов с начальным тождеством, расплывающимся к концу рифмованной группы, то есть все то же, отмеченное выше, стремление сцементировать ритмические отрезки в строфу без акцентного насилия — проявление своеобразного строфического мышления Пастернака:

прорицанья — лица нет, камешек — там еще, за ночь — хозяйничать, гребень ей — деревьями, на щеку ей — мачехой ли, кто это — по ветру, быть ему — невидимо и т. д.

Когда случилось петь Дездéмоне,
А жить так мало оставалось, —
Не по любви, своей звезде, она —
По иве, иве разрыдалась.

Составные Пастернака ярко оригинальны, но все же они не играют такой роли, как у Маяковского или Асеева.

У Маяковского во «Флейте» более четверти рифм — составные. В стихах Пастернака их около 3,5%.

Пастернак, как и Маяковский, ввел в поэзию целые новые слои лексики. Но лексика сама по себе не образует ни стихосложения, ни интонации.

Интонацию образуют словесные формы и их сочетания. Асеев отмечает не только лексическую новизну пастернаковских рифм, богатство словаря поэта, но и «неожиданные совпадения, ассоциации, образные представления, созданные рифмовкой нигде не встречающихся до сей поры понятий». Характерная черта этих рифм — «разнограмматичность и разносинтаксичность их форм»*.

Пастернак вместе с Маяковским утверждает в поэзии редкие до них словесные сочетания. Это видно на примере деепричастных рифм на -ав, -яв, -ыв, -ив, -ев, -ув в сочетании с другими частями речи.

Неграмматические деепричастные рифмы крайне редки в поэзии XVIII века.

У Пушкина они встречаются нечасто, причем от лицейских стихов до зрелого творчества число их не возрастает.

В «Руслане и Людмиле» отмечено всего семь подобных рифм, из них шесть связано с именем Фарлаф: потеряв, подремав, привстав, прижав, забав. В «Графе Нулине», естественно, деепричастия сочетаются со словом «граф»: привстав, встав, потеряв.

Наблюдения эти наталкивают на мысль, что следовало бы изучить влияние имен, названий и иноязычных слов на возникновение неграмматических рифменных сочетаний.

Лермонтов и Тютчев почти не обогащают скудный репертуар деепричастных. Гораздо больше их у Некрасова, где они отражают уклон к прозаизации поэтической речи.

Довольно много неграмматических деепричастных рифм у Блока. Однако все они традиционного типа: порыв — пробудив, залив — разлюбив, обнажив — призыв, напев — овладев и т. д.

Едва ли не первый почувствовал возможности деепричастной рифмы Маяковский. Любопытно, что и его риф-

---

* *Асеев Н.* Дневник поэта, с. 125.

мы часто связаны с именами и названиями: прав — Яфф, насев — Азеф, олелеяв — Галилеев, Овидиев — увидев.

Деепричастие у Маяковского появляется и в разных видах неточных сочетаний: нарядив — впереди, умыв — умы, орамив — веерами, изрыв — рифм, свив — Свифт и т. д.

Пастернак рано начал прибегать к деепричастным рифмам. Они у него разнообразны и оригинальны:

состав — застлав, приложив — полужив, измучив — сучьев, жнивьев — завшивев, упав — рукав, колосьев — обезголосев, платьев — законопатив; усеченные: сапфира — вырыв, разбросав — паруса, чирикнув — черникой, схватив — квартир и т. д.

Исследование словесных сочетаний в рифме — дело будущего. В нашем кратком очерке мы лишь изредка касались этого вопроса. Нам важно было показать, как перестраивается словесная материя стиха и как, в зависимости от этой перестройки, эволюционирует рифма.

Нашей работой отнюдь не исчерпана программа исследования русской рифмы.

Творчеством выдающихся новаторов рифмы в русской поэзии начала XX века мы заканчиваем первую часть задуманного труда, намереваясь в дальнейшем проследить историю русской рифмы до наших дней.

IX. СПОСОБЫ РИФМОВАНИЯ 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА

1. РИФМА МАЯКОВСКОГО ПОСЛЕ ОКТЯБРЯ

а) «Резкий» рифменный ряд

В последнее десятилетие до Октября произошла «революция русской рифмы». Ее вождем и наиболее яркой фигурой был ранний Маяковский. Неточная рифма медленно накапливалась в русской поэзии с начала века (Блок, Хлебников). Маяковский создал новый способ рифмования, где неточные занимали 50—60%. Он ввел в «серьезный стих» составные, бывшие до него принадлежностью стихотворной периферии — шутки, эпиграммы. Он расшатал ритмическую основу рифмы, обильно пользуясь неравносложными. Он утвердил новое стихосложение — тоническое, новые небывалые гротескные и гиперболические образы, новую лексику. Новую тему. Все это означало рождение новой системы русского стиха. Она вполне сложилась в поэтике Маяковского 20-х годов как «новая», революционная система. Она утвердилась как тема революционного долга, тема наступательная, нетрадиционная, ораторская. У раннего Маяковского сильны были мотивы отрицания классической нормы. С утверждением новой системы стиха этот полемический момент в значительной степени отпадает. Пушкина уже не надо сбрасывать с парохода современности. С ним уже можно разговаривать как держава с державой.

Может,
я
один
действительно жалею,
что сегодня
нету вас в живых, —

обращается поэт к Пушкину в «Юбилейном».

Мне
при жизни
с вами
сговориться б надо.
Скоро вот
и я
умру
и буду нем.
После смерти
нам
стоять почти что рядом:
вы на Пе,
а я
на эМ.

Прежнее ощущение незаконного вторжения в поэзию с целью опровергнуть и сломать старые формы сменяется хозяйским чувством законного наследования, ощущением «главного пути».

Основные черты рифменного ряда установились уже в дореволюционной поэзии Маяковского. В 20-е годы они, в основном, сохраняются.

Одна из главных характеристик этого ряда — обилие и даже некоторое преобладание неточных.

В «Про это» (1923) — 54%; «В. И. Ленин» (1924) — 56%; «Хорошо!» (1927) — 57%*.

В сумме небольших стихов, правда, число это падает до 32% (стихи 1922—1923 гг.), что объяснимо, видимо, меньшей «интенсивностью» стихов, их сугубо конкретной задачей (реклама, сатира и т. д.). В отдельных стихах число неточных приближается к поэмам («Тамара и демон» — 44%).

В устройстве стиха XVIII—XIX веков существовало известное равновесие между мужскими и женскими риф-

* Чтобы не загромождать последующие главы цифрами, которых и так немало, здесь не приводится количество рифм, по которым исчисляются проценты. Минимальное количество рифм в каждом случае — 300, за исключением произведений меньшего объема. Но чаще подсчитывалось рифм более 500. Общий объем исследованных рифм советской поэзии около 45 000.

мами. Некрасов, узаконив дактилическую рифму, нарушил это равновесие. Соотношения рифм стали более индивидуальны. У Блока, например, преобладание мужских.

У раннего Маяковского мужских рифм значительно меньше, чем женских (27—28%). В 20-е годы эта диспропорция значительно сглаживается. Мужских становится 35—40% (в поэмах). А в «Хорошо!» они даже преобладают (мужск. — 42%, женск. — 34%). Вместе с тем число неточных среди мужских всегда ниже, чем в женских, — и в стихах, и в поэмах (из мужск. 20—40%, из женск. 35—60%). Эта пропорция закономерна в рядах, где есть тенденция к точности.

Следующее важное явление в рифменном составе поэта — значительное количество дактилических рифм.

У самого Некрасова доля таких рифм не превышала 8%. У Блока в наиболее «дактилических» «Пузырях земли» их — 14%. Ранний Маяковский необычен и в этом. Во «Флейте-позвоночнике» дактилических рифм — 30%.

В 20-е годы, правда, их значение падает (10—12%). Видимо, и здесь действует та же усиливающаяся тенденция приблизиться к точности. Все же дактилические ярко характеризуют ритмический строй рифм Маяковского.

С «дактилизмом» известным образом связано неравносложие*. Неравносложные рифмы (типа: локти — клекоте, снится — Мясницкая) выросли из слогового неравенства в стихах Блока, Хлебникова, Пастернака, Маяковского. У последнего они занимают уникальное место (во «Флейте» — 17%, в поэмах 23—27 гг. — 11—14%).

Те особенности, которые мы выше отметили: 1) обилие неточных, 2) значительное число дактилических, 3) значительное число неравносложных, — Маяковский утвердил как признаки «резкого» рифменного ряда. Признаки эти характеризуют «резкие» ряды и в дальнейшем ходе развития русской рифмы на протяжении последнего полустолетия. Именно их сочетание имеется в виду, когда употребляется определение «резкий» ряд.

---

* В неравносложных чаще всего одно из рифмующихся слов — дактилическое.

Таковы ряды Есенина поры «Сорокоуста» и «Пугачева» (соответственно 46—4—5% и 56—6—14%), Сельвинского («Декларация прав» — 60—7—12%), Асеева («Семен Проскаков» — 55—10—6%), Кульчицкого (59—2—6%), раннего Слуцкого (33—11—3%), Евтушенко («Третий снег» — 38—9—3%); Вознесенского («Ахиллесово сердце» и «Взгляд» соответственно 57—5—10% и 53—11—10%).

Маяковский первый утвердил в поэзии «резкий» ряд. Но само это понятие скорее показывает интенсивность рифменного новаторства, чем его содержание. Как мы увидим ниже, содержание рядов изменяется, разные типы рифм встраиваются в разных пропорциях. И «резкий» ряд отнюдь не означает сходства способа рифмования со способом Маяковского.

Каково же содержание рифменного ряда Маяковского 20-х годов? Под содержанием рифменного ряда имеется в виду соотношение в нем разных типов рифм.

Четыре категории рифмы характеризуют стих Маяковского. С точки зрения звукового устройства — мужские и женские с усечением конечного согласного. С точки зрения ритмической — неравносложные и дактилические. С точки зрения лексической — составные. Вместе это больше половины рифм Маяковского.

Среди неточных главную роль играют мужские и женские с конечным усечением. Читателю хорошо известен этот тип рифм: ваМ — едва, баррикаД — река, плати — плотиН (мужск.); замеР — глазами, ясеН — восвояси, бабе — кабеЛЬ (женск.). До девяти десятых мужских и до трех четвертей женских (от числа неточных) составляет этот тип усеченных.

Его хорошо знали и применяли символисты в начале века: серебре — нетопырей (Белый)*, твое — поеТ (Блок); будеТ — люди, гониТ — кони (Блок).

Тут Маяковский — продолжатель начатого поэтами раньше. Но количество переходит в качество. Кроме того, усеченные Маяковского «обстроены» иными рифмами,

* Ср.: как те — когтей, луне — юнеЙ, мокра — краЙ, фей — галифе, него — Невой (у Маяковского).

чем у поэтов начала века. Он разнообразит виды усечений, делает их парадоксальнее, под стать всему своему рифменному творчеству.

Даже дозволенные каноном XIX века усечения конечного «j» в женской рифме звучат по-новому остро, благодаря неожиданным лексическим сопоставлениям: огорчиться — горчицеЙ, больно — футбольныЙ, тучеЙ — лучше.

Весьма перспективными оказываются усечения в группе согласных, нередко применяемые поэтом: чисЛ — учись, соНм — колесом, жест — РождестВ, фреНч — речь, желТ — шел, шел — шелК (совсем современно!), веРст — мост, мосТ — негритос и т. д.

У Маяковского немало строф, построенных на мужских и женских усеченных:

И каплет
            с Верлена
                        в стакан слеза.
Он весь —
            как зуб на сверле.
Тут
   к нам
            подходит
                        Поль СезаН:
«Я
   так
      напишу вас, ВерлеН» (*«Верлен и Сезан»*).

Или:

Может,
         критики
                  знают лучше.
Может, их
            и слушать надо.
Но кому я, к черту, попутчиК!
Ни души
         не шагает
                  рядоМ («Город»).

Следующей по значению группой, ярко характеризующей рифменный ряд Маяковского, являются неравносложные.

Есть два типа неравносложных (т. е. несовпадающих по числу заударных слогов): ТРОПиКИ — ТРОПКИ (Маяковский) и ПО КРОВИ — ПОКРОВИТЕЛЬСТВОВАТЬ (Сельвинский). Между этими двумя типами располагаются все другие варианты неравносложных. Сходны они только в одном: в обоих случаях созвучны слова с разносложными клаузулами. Устройство же и назначение этих двух типов разные. В первом случае выпадает только неударная, «слабая» гласная; в произношении это почти точная рифма; созвучие заударных согласных не разрушено. В устройстве рифмы сказывается ритмическая конструкция, где учитываются только ударные слоги (ср. ВООЧиЮ — НОЧЬЮ), где вполне могло бы быть: воочью — ночью. Во втором случае — заударное пространство разрушено, созвучие «компенсировано» в предударной части рифмующихся слов. Здесь отражена иная тенденция, о которой речь впереди.

Маяковский почти исключительно пользуется первым типом неравносложных. В этом отражена общая направленность его способа рифмования: давно отмеченное исследователями стремление поэта к полноте, ясности звучания, к сохранению заударного созвучия.

Излюбленный вариант Маяковского — сочетание дактилической и женской. Примеров множество: хЛЕБЦА — неЛЕПиЦА, проглОЧеННЫЙ — сОЧНЫЙ, ТАЙМСЫ-посчиТАеМСЯ, скУЧНО — приУЧеНО, вАЖНО — перерЯЖеНО, проЩАЙТЕ — запреЩАеТЕ, вЕНиКИ — четвереньки и т. д.

И видится:
буря вздымается с дюны.
«Купальщики,
жиром набитые бОЧКИ,
Спасайтесь!
Покроет,
измелет
и сдунет.

Песчинки — пули,
песок — пулемЕтЧиКИ».
Но пляж
буржуйкам
ласкает
поДОШВЫ.
Но ветер,
песок
в ладу с грудАСТыМИ.
С улыбкой:
как все в Германии
ДЕШеВО! —
Валютчики
греют катары и АСТМЫ.

Иногда в неравносложных наблюдается усечение конечной согласной ВОРоНЫ — тошнотворный, тРЕЗВО — уРЕЗыВАть, рОКоТЫ — дОКТОр (можно рассматривать и как перемещение Р), вОЛОСы — гОЛОС (резкое выпадение конечной гласной).

Нередки составные: на ВИД Я — ледоВИТыЕ; ВнИЗ еГо — ВЫЗВАл (визв — вызв — с кон. усеч.); равноВЕСиЕм — ВЕСЬ Я (то же).

Гораздо более редки: СНИТСЯ — МяСНИЦкАя, ГлАЗЕйТЕ — ГАЗЕТИна, то есть с усечением последнего слога.

Бросьте!
Забудьте,
плюнЬТЕ
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мелехЛЮНДИи
из арсеналов искусств.

Так же построены и не выделяются на этом фоне сочетания женского окончания с мужским: ПроРВ — сПоРоВ; гипердактилических с дактилическими: ВЫМе-

РЯЙТЕ — ВЫМРИТЕ, чУДИЩЕ — лЮДИ еЩЕ; и с женскими: **гЛЯНЦЕ — кЛАНяеТСЯ.**

Для веселия
планета наша
мало обоРУДоваНА.
Надо
вырвать
радость
у грядущих дней.
В этой жизни
помереть
не трудно.
Сделать жизнь
значительно трудней.

Для Маяковского характерно постоянно высокое количество неравносложных («Про это» — 10%, «В. И. Ленин» — 11%, «Хорошо!» — 13%). У других поэтов (Есенин, Сельвинский, Вознесенский) такая крепость раствора достигается только в отдельные периоды творчества, в отдельных произведениях. Да и тип неравносложия иной.

Менее верен Маяковский составным рифмам, которые характерны для раннего его творчества и для начала 20-х годов и доля которых постепенно падает («Флейта-позвоночник» — 27%, «Про это» — 10%, в стихах 1922—1923 гг. — 7%, в поэмах «В. И. Ленин» и «Хорошо!» составных мало).

Составные пришли в новую поэзию из периферийных рифменных рядов классического стихосложения (60-е годы XIX в., Минаев, сатирическая, эпиграмматическая линия). Некоторые их варианты охотно использовали поэты начала нашего века (чаще всего существительное с местоимением: планеты — во сне ты, бурь мы — тюрьмы — А. Белый).

Ранний Маяковский необычайно расширил и разнообразил репертуар составных рифм. Они сыграли свою роль в формировании ритмического и интонационного строя его стиха в период становления поэта.

Сокращение составных, видимо, также связано с «отсечением крайностей», уже отмеченным, в рифменном

ряду зрелого Маяковского, со сглаживанием «эпатирующего» момента в его поэтике.

Приведем несколько оригинальных составных из стихов 20-х годов: на перекоп идти — копоти, Эмиль Чеку — Эмильчику, на врага тяну — рогатину, комната — в чем это, враз дьячком — праздничком, лешему — нарежь ему, стерт весь — мертвость, боль никак — Раскольников, исчоканы — из щек они, в мозгу уже весь — разгуживаясь, на три — Монмартре и т. д.

Ведь это —
подрыв,
подкоп ведь это,
Критику
осторожненько
должно вести,
А эти —
критикуют, не щадя авторитета,
ни чина,
ни стажа,
ни должности*.

Разноударная рифма в «чистом» виде — довольно редкое явление в русской поэзии, в том числе и у Маяковского**. Эффект разноударности в новой рифме проявляется чаще всего в составных.

Анализ составных Маяковского дан в статье М. В. Панова «О строении заударной части слова». «Общепризнано, что в дактилических окончаниях... последний слог сильнее предпоследнего: 4—1—2. Мы обращаемся к рифме типа: миноносочки — на нос очки... Дактилическое

* Есть различие между «каламбуром» и «составной рифмой». «Каламбур» — понятие лексико-семантическое; «составная рифма» — фоническое. Иногда они совпадают, особенно в дактилических («длинных») рифмах: должно вести — должности.

** Разноударные Маяковского и Асеева: радости — подрасти, идти — шестидесяти, дорасти — премудрости, доводы — до воды, окуни — окуни. Нужно учитывать здесь акцентную систему стиха, способ произношения и т. д. В классической системе эти рифмы невозможны.

окончание обычно разлагается в другой рифменной части надвое, на ударный слог одного слова плюс ямбическое слово. Иная конструкция — редкость... Звуковое подобие последних слогов легко воспринимается. Заметим, что во всех таких рифмах сочетается дактилическое окончание с мужским: нет рифмовки женского с мужским»*.

Следующий признак «резкого» ряда Маяковского — дактилические (великая — двуликая, соборовы — боровы, объятая — пятая; составные: вой ему — по-своему, каплища — тоска плеща, мира ведь — урегулировать)**.

По своему устройству, по ширине заударного пространства они самые приспособленные для игры созвучий, для «неточности».

У Маяковского больше половины (до 60%) дактилических — неточные.

Из неточных дактилических — половина с конечными усечениями: батареями — реемоЙ, кляузе — маузеР, лампионией — Японии, спасатели — с писателеМ, вымыто — климатоВ, из носу — бизнесоМ.

Можно сказать, что принцип конечного усечения преобладает и здесь.

Заканчивая краткий обзор «резкого» ряда Маяковского, упомянем гипердактилические (длинненького — Калинникова, вылистаны — милостыни, наново я — банановые) и диссонансные (НордернЕе — двернАя, рёволИцые — револЮция), которых не избегает поэт. Из основных типов, характеризующих «резкий» ряд Маяковского, наиболее действенными на долгое время оказались неточные мужские и женские с конечным усечением (глаза — назаД, люди — будеТ). С начала 30-х годов поэты

---

* *Панов М. В.* О строении заударной части слова // «Проблемы современной филологии (к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова): Сб. М.: Наука, 1965, с. 208—209. «На двести рифм этого типа всего шесть типа: “одно это — дредноута”».

** Один из вопросов классификации: считать ли составные рифмы точными или неточными. Некоторые исследователи, ссылаясь на интонационные моменты, причисляют составные к неточным. Мы эти рифмы, как и рифмы с несовпадением безударных гласных, причисляем к точным или неточным, исходя из соотношения согласных.

постепенно отказываются от рифмических «крайностей», от неравносложных, составных, причудливо устроенных дактилических.

Расхожей неточной становится усеченная, где быстро накапливается запас банальных, заезженных рифм. «Глаза — назад» — это «кровь — любовь» 30-х годов.

Конечно, в засилье подобных рифм есть доля влияния Маяковского. Но любопытно, что из его ряда воспринята была наиболее «традиционная», наиболее соответствующая «логике» развития рифмы часть.

Можно предположить, что и без Маяковского рифмы с конечным усечением были бы главными неточными 30-х годов, ибо главное состояние неточных в ту пору характеризовалось соотношениями конечных согласных; главный прием — усечение.

Пожалуй, наиболее результативным в художественном применении усеченных оказалось творчество Тихонова времен «Орды» и «Браги». Тихоновская интонация несколько десятилетий влияла на русский балладный стих.

— Что же, видно, мои были хуже!
— Видно, хуже, — ответил якуТ.
И рукою лиловой от стужи
Протянул мне кусок табаку.

Или:

Так живу, а если жить устану,
И запросится душа в траву,
И глаза, не видя, в небо взглянуТ, —
Адвокатов рыжих позову.

Рифмы этого типа в наше время утратили свое господство. Сейчас они воспринимаются как старомодные. Недаром Евтушенко отмечает, что рифма В. Сосноры «На Русь — по добру» отдает «издержками рифменных поисков двадцатых годов»*.

---

* *Евтушенко Евг.* Когда Пегас спотыкается // «Литературная газета», 1971, 20 октября.

«Имевшая широкое распространение в стихах Маяковского, Есенина, Тихонова и других рифма типа “глаза — назад”, то есть когда один из конечных ударных открытых слогов закрывается, “заклеивается” согласной... уходит в прошлое. Те стихи живут, конечно, но теперь уже редко кто так рифмует. Много ли времени прошло, а это уже “архаика”, дурной тон»*.

б) Маяковский и эволюция рифмы

Справедливо отмечая, что основной репертуар рифм Маяковского утратил первоочередное влияние на рифменные ряды поэтов последних десятилетий, мы часто забываем о влиянии его рифменной периферии. Да и рифма самого Маяковского выросла из периферии, пришла из «боковых» жанров предшествующих периодов литературы.

Произведя «революцию рифмы» в 10-е годы вместе с Асеевым и Пастернаком, Маяковский остался верен основам сложившейся тогда поэтики. У других поэтов новаторского направления рифма на протяжении 20—40-х годов сильно эволюционировала вместе со всей системой стиха. Не потому ли они оказались ближе новым поколениям стихотворцев?

В упомянутой уже анкете на вопрос о том, чьи рифмы нравятся, поэты 12 раз назвали Пастернака и только трижды Маяковского. Трое поэтов отозвались о рифме Маяковского в отрицательных контекстах.

Между тем новейшая рифма пришла к нам в значительной мере от него.

В рифмах его постепенно нарастает число неточных, тогда еще редких, более перспективных с нашей точки зрения. (В «Хорошо!» их уже около четверти всех неточных.) Среди них, к примеру, вполне современные мужские с выпадением одной из согласных в конечной группе: соНм — колесом, речь — фреНч.

---

* *Ваншенкин К.* Наброски к роману. М.: Современник, 1973, с. 194.

Сюда же относятся рифмы с конечным замещением: своротиВ — карантиН, дроБЬ — дроП (п' — п), наймеМ — знамеН — в мужских; ропоТ — тропаМ, будеТ — будеН, кучеЙ — скручеН — в женских; роздыхоВ — воздухоМ — в дактилических. Рифмы эти еще случайны, в них нет последовательного принципа, разве что несколько раз встречающееся замещение твердой — мягкой согласных (лбоВ — любоВь*, гоЛь — коЛ).

Любопытны рифмы с усечением интервокальных согласных (внутренние усечения): примоЛкли — бинокле, леГкость — далекость, человечек — веНчик, ветер — элевеЙтер (усеч. j), скрепЛен — Репин, кольца — кексгольМцы, голи — гоРле, полня — полДня — в женских; шлепаЙте — шепоте, посмеЙте-ка — косметика, тушею — вспуХшее, аВгуста — нагусто — в дактилических**.

Чем не современные рифмы!

Среди женских этого типа стоит особо отметить группу с внутренним усечением «j»: перЬя — двери, касте — счастЬе. Это рифмы «почти» точные. Они широко вошли в самые «архаизаторские» рифменные ряды, стали как бы дозволенной вольностью традиционной рифмы. Таких вольностей со временем все прибавляется.

Еще более современно звучат рифмы с внутренним замещением согласных (замещение интервокальных): треЛьки — тареЛки, оКнам — яркооГним, ре(Й)я — вреМя, доволЬно — двоРня, наЗло — маСло — в женских; маЖется — маШется, виДика — полиТика — в дактилических.

Маяковский в своих стихах и поэмах пользуется в основном просто устроенными неточными рифмами (мы их называем простыми неточными), где есть одно усечение, замещение или перемещение согласных. Неточность обычно щедро компенсируется созвучиями опорных и предударных звуков. И в этом сказывается уже отмеченная тенденция Маяковского к полнозвучию рифмы,

* Именно эту рифму приводит в своей пародии на рифмы Сельвинский как характерную для Маяковского, а она скорее заметна на фоне характерных — усеченных.

** Следует отметить: усечения в дактилических чаще во 2-м, чем в 1-м интервокальном положении (т. е. ближе к окончанию).

к сохранению ее созвучных элементов. Именно к Маяковскому более всего приложимо утверждение И. Фонякова: «рифма всегда стремится к точности — в широком смысле этого слова» («Анкета»).

У Маяковского второй половины 20-х годов заметно появление рифм, более сложно устроенных, чем приведенные в нашем обзоре. Рифмы, где в каждой паре сочетаются разные типы неточности.

В рифме: поколеЙТе — КалеДиН — усеч. j, усеч. конечн. Н, замещ. Т — Д; лаПы — слаБый — усеч. конечн. j, замещ. П — Б; затыРкаЛ — затыЛкоМ — замещ. Р — Л и Л — М, труТСя — ГуДЗон — замещ. Т — Д, С — З, усеч. Н; тоШнеНЬкиМ — худоЖники — замещ. Ш — Ж, усеч. Н, усеч. М; и т. д.

Более сложные случаи: севера — консервов, бессильны — апельсины, бомбищей — общую, агентства — Архангельску. Дактилические рифмы в этом смысле представляют наибольший простор для творчества. Так оно и у Маяковского.

Обычно меньше говорят о точных рифмах Маяковского, в которых тоже немало примечательного*. Одной из особенностей развития рифмы в XIX веке была ее деграмматизация. Внутри классического стиха с его точной рифмой деграмматизация была самым явным показателем эволюции рифмы.

Маяковский — образец контрграмматической рифмы.

В начальном отрывке поэмы «Во весь голос» ни разу не рифмуется глагол с глаголом. Из 22 рифмующихся пар существительных только в 6 случаях они совпадают по числу и падежу. В стихах сочетаются существительное с глаголом (10), существительное с прилагательным (7), с местоимением (7), с наречием (3). В 8 случаях сочетаются между собой другие части речи.

Маяковский использует все аспекты высокого качества рифменного ряда. М. Штокмар говорит о новых лексических слоях, введенных Маяковским в поэзию.

Новые слова революционного времени, главные, характеризующие речь современников, понятия щедро риф-

---

* Исключение: *Штокмар М.* Рифма Маяковского.

муются, неожиданно сочетаются. «Моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет»*.

Маяковский любит глубокую рифму, его созвучие продвинуто в предударную часть слова: оГРеб — ГРоб, БоЧка — БыЧка, СРок — СтРок, КРаСоТа — КРеСТа (мужск.); иЗВиНите — ЗаЗВеНите, ЩеТина — ШТеТТина, каК Было — КоБыла, НеМею — Не уМею (женск.); ЗаСеДание — ЗДание, ЗРение — раЗоРение, зЛоПыХанного — ПЛеХанова (дакт.).

Глубоких созвучий, поддержанных совпадением опорных, а чаще всего и различными сочетаниями согласных в предударном пространстве, у Маяковского (выборочные подсчеты) от двух третей до трех четвертей его рифменного ряда.

Можно было бы привести здесь огромное количество омонимических и паронимических рифм, но их списки даны в любой статье о рифмах Маяковского.

Следует отметить главное: продвигая созвучия влево, Маяковский открывает новый этап в развитии русской рифмы. Русская рифма развивается своеобразно. Некоторые ее черты имеют свои пределы, и когда этот предел достигнут, кажется, что дело зашло в тупик. Так в тупик после Некрасова зашла точная дактилическая рифма. Ее уменьшительные формы приелись, дактилическая зазвучала уныло. Инстинктом русские поэты нащупали иные пути дактилической рифмы; став неточной, она раскрыла новые огромные возможности.

Так и в наше время введенное Маяковским в правило совпадение опорных стало стандартным и уже наскучивает в стихе. «В. Маяковский — поэт традиционный, и рифмы у него традиционные ("лежите — можете", "грубый — губы", "тишь — говоришь", "данью — мирозданью" и т. д.). Рифмы типа "молот и стих — молодости" просто неудачны. Но ничего нового в таком принципе рифмовки никогда не было. Думаю, что только В. Мая-

---

* *Маяковский В.* Как делать стихи? // Полн. собр. соч., т. 12, с. 106. В дальнейшем ссылки на эту статью в тексте.

ковский мог бы перевести на русский язык "Божественную комедию", не устав от терцин и не утомив читателя» («Анкета», Межиров).

Это высказывание современного поэта свидетельствует о том, что рифма Маяковского уже может восприниматься как традиционная.

Нужно сделать одну небольшую оговорку: рифма Маяковского традиционна по истокам. Но соотношения типов рифм в его поэзии нетрадиционны. От него идет установка на создание нового рифменного состава, что в большой степени и произошло в нашей поэзии. От него же идет убеждение в важности и необходимости рифмы в русской поэзии, убеждение, твердо владеющее большинством русских советских современных поэтов.

Нет, пожалуй, ни одного поэта в России, который бы так ясно формулировал свою приверженность к рифме, как Маяковский.

Безрифменных стихов у него нет*. Ему как будто и в голову не приходила возможность замены рифменного стиха в России верлибром, хотя рядом существовали удавшиеся поэмы высоко почитаемого Хлебникова и удавшиеся опыты М. Кузмина.

В 20-е годы рифм было много. Неисчерпаемость, свежесть русской рифмы была одним из ощущений приверженцев нетрадиционного стиха.

Маяковский — сторонник ясного взгляда на поэтику. Он много говорил о мастерстве, о поэтическом умении и обвинял своих литературных противников именно в отсутствии умения. Поэтому и главную свою статью он назвал «Как делать стихи?».

В 20-е годы и лефовцы, и конструктивисты полагали, что стихи «делаются».

Однако статья Маяковского не так проста, как кажется, некоторые иррациональные моменты отодвигаются им на второй план и трактуется только то, что относится к сфере «мастерства».

---

* Кроме, кажется, экспериментального верлибра «1-е Мая» (1923).

Кажется, недостаточно замечена проблема временных отношений, о которых много говорится в статье, проблема сложная вообще и необычайно острая для Маяковского. Не так просты и его понятия о ритме.

«Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество... — это виды энергии» (12, 101).

Ритм возникает сперва в виде некоего бессловесного гула.

«Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами... контролируемыми высшим тактом, способностями, талантом» (12, 102).

Рифма является одним из главных организующих моментов ритма. Ритм-гул становится стихотворением, наполнившись смыслом. Рифма — тот элемент стиха, где главные смысловые линии перекрещиваются с волнообразными линиями ритма. «Первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, *подлежащее рифмовке*» (курсив мой. — Д. С.) (12,100 — 101).

«Рифма связывает строки (такова ее роль в спайке строф. — Д. С.), поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки» (12, 106). «Без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется» (12, 105). «Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного. Когда уже основное готово, вдруг выступает ощущение, что ритм рвется — не хватает какого-то сложка, звучика. Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводит до исступления» (12, 101).

Маяковский ярко рассказывает, как мучителен был процесс явления «главного слова» в стихах «Сергею Есенину».

Современные поэты, наверное, охотно сознались бы в трудностях нахождения нужного слова. «Трудность» рифмы признается отнюдь не всегда. Половина из тридцати опрошенных поэтов пишет, что рифма дается им легко. Остальные присоединяют к этому утверждению некоторые оговорки: не всегда легко, когда как, легко в состоянии подъема и т. д.

«Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма, отравляет существование: разговариваешь, не понимая, ешь, не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму», — признается Маяковский (12, 92).

Касаясь психологии рифменного стиха, Маяковский, по существу, отвергает эффект «банальной рифмы», действующей не своей неожиданностью, а накопленностью ассоциаций, культурным багажом поэзии, в ней воплощенном. Поэт требует рифмы неожиданной, сравнивая тактику поэтического творчества с шахматами. «Самый гениальный ход не может быть повторен при данной ситуации в следующей партии. Сбивает противника только неожиданность хода.

Совсем как неожиданные рифмы в стихе» (12, 87).

Маяковский полемизирует с Шенгели об определении рифмы и по поводу ее расположения в стихе.

«Концевое созвучие, рифма — это только один из бесконечных способов связывать строки, кстати сказать, самый простой и грубый. Можно, — пишет Маяковский, — рифмовать и начала строк... Можно рифмовать конец строки с началом следующей... Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки... и т. д. и т. д. до бесконечности» (12, 106). Перечисленные варианты снабжены примерами в основном из раннего творчества поэта.

Маяковский, по существу, декларировал слом «жесткой» конструкции стиха, осуществленный на практике некоторыми поэтами значительно позже.

«...В способах рифмования Маяковский в основном оставался верен традиции, — замечает А. Жовтис и далее, ссылаясь на статью В. Тренина: — В течение всей своей поэтической работы ему не удалось до конца освободиться от классической строфики — от четверостишия, хотя у него и были удачные опыты, указывавшие путь будущим поэтам»*.

В стихотворении «Разговор с фининспектором» Маяковский изображает традиционную схему «рифменного ожидания»:

---

* *Жовтис А. Л.* О способах рифмования в русской поэзии, с. 67.

Вам,
конечно, известно
явление «рифмы».
Скажем, строчка
окончилась словом
«отца»,
и тогда, через строчку,
слога повторив, мы
ставим какое-нибудь:
ламцадрица-ца.

Это пародия на пушкинское «читатель ждет уж рифмы розы». Пародия на старый способ сочинения рифм. Сам Маяковский впервые изображает схему рифменного мышления на другом уровне — на уровне слова. Пожалуй, во всей последующей поэзии мы не найдем столь откровенного раскрытия «тайн ремесла».

«В моем стихе необходимо зарифмовать слово "трезвость".

Первыми пришедшими в голову будут слова вроде "резвость"...

Можно эту рифму оставить? Нет. Почему? Во-первых, потому что эта рифма чересчур полная, чересчур прозрачная. Когда вы говорите "резвость", то рифма "трезвость" напрашивается сама собой и, будучи произнесенной, не удивляет, не останавливает вашего внимания. Такова судьба почти всех однородных слов...

Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова "резв", повторяю множество раз про себя, прислушиваясь ко всем ассоциациям: "рез", "резв", "резерв", "влез"; "врез", "врезв", "врезываясь". Счастливая рифма найдена. Глагол — да еще торжественный.

...Разумеется, я чересчур опрощаю, схематизирую и подчиняю мозговому отбору поэтическую работу. Конечно, процесс писания окольней, интуитивней. Но в основе работа все-таки ведется по такой схеме» (12, 101—107).

Подводя итоги рассмотрения рифмы Маяковского 20-х годов, хочется еще раз сослаться на внимательного их исследователя — М. П. Штокмара.

«Маяковский выступил как смелый, изобретательный и неутомимый реформатор рифменной техники русского стиха, но его достижения в этой области далеко не исчерпываются тем поистине грандиозным вкладом, которым он обогатил "рифменные запасы" русского языка. Как ни обширен круг новых рифм, "добытых" нашим поэтом, самые возможности развития русской рифмы, которые он открыл, но не успел полностью использовать, составляют еще более важный источник дальнейшего поступательного движения нашей поэзии»*.

2. НОВАТОРСТВО И ТРАДИЦИИ ЕСЕНИНА

Рифменное новаторство начальной поры советской поэзии обычно связывают с именем Маяковского. Признавался и вклад раннего Пастернака, Асеева.

Маяковский, действительно, самый последовательный сторонник нетрадиционного способа рифмования. Рифменный ряд его принципиально не изменяется во все периоды творчества.

Пастернак резко меняет свои пристрастия в послереволюционные годы. Он проделывает резкую эволюцию в сторону традиционной рифмы. То же происходит и с некоторыми другими поэтами.

Уникальным оказывается путь Есенина, а влияние его рифмы на последующие поколения поэтов явно недооцененным.

Поклонники Есенина, противопоставляя его лефовцам и конструктивистам, больше обращали внимания на традиционные черты его поэзии. Большинство подражателей Есенина совершенно не брали в расчет его замечательных достижений в области рифмы. Между тем глубоко оригинальное устройство есенинской рифмы, особенное понимание рифмы незаметно оказали большое влияние на современное рифменное мышление русских поэтов.

Мало думано еще и об источниках есенинской рифмы. Есенин лукаво подыгрывал мнению о «земляном», «нут-

---

* *Штокмар М. П.* Рифма Маяковского, с. 145.

ряном» таланте, пришедшем в литературу как мать родила и не нуждающемся ни в каком знании. Эта игра, помогавшая поэтическому самоопределению, была всерьез воспринята простодушной «есенинщиной».

Есенин не раскрывал ни перед кем свою лабораторию. Он никогда бы не написал «Как делать стихи?». Впрочем, он называет своих учителей: Пушкин, Кольцов, Брюсов, Блок, Клюев. Он на первых порах усердно учился стиху и знал достаточно.

Рифмы «Радуницы» (1916) носят явные следы ученичества у старших поэтов начала XX века. Это рифмы классические, с дозволенными усечениями женских (кроткий — четки) и с редкими вкраплениями неточных самого мирного толка, возможных и у старших символистов: росной — покосах, скрипом — липой, пó стаду — господу.

Старшие символисты часто ставили в рифму слова необычные — из словаря метафизической философии, географии, истории. Есенин тоже ставит необычные слова, но уже не «ученые», не космополитические, а термины домашнего деревенского говора и сельской литургии. Он избегает лексического эклектизма и сразу же словесно освежает стих.

Строфа —

> Пойду в скуфье смиренным иноком
> Иль белобрысым босяком —
> Туда, где льется по равнинам
> Березовое молоко, —

кажется исправленной или позже записанной.

Есенин рифмует: медом — корогодом, кукольни — колокольни, сиротливо — коливо, и вовсе по-символистски — лонных — стозвонных.

Он как бы избегает глаголов в конце строки. Его глаголы более обычны, и необычные слова как бы выдвигаются для любования в созвучную часть строфы.

> Пахнет яблоком и медом
> По церквам твой кроткий Спас,

И гудит за корогодом
На лугах веселый пляс.

Из ста пар рифм, взятых подряд в «Радунице», 70 раз существительное рифмуется с существительным, 19 раз — с другими частями речи, 9 раз глагол звучит в сочетании с существительным. И только однажды рифмуется глагол с глаголом в форме инфинитива.

Сама эта пропорция говорит о ранней развитости и продуманности рифменного ряда юного Есенина. В дальнейшем эта пропорция изменяется: прилагательные и глаголы чаще вступают в рифменное созвучие. Но это тогда, когда вольней и самостоятельней становится есенинская строфа.

Не надо думать, что такой состав рифм был результатом чисто формальной задачи. Здесь проявляется интонационно-смысловая сущность стиха.

В строфе Тютчева:

Умом Россию не обнять,
Аршином общим не измерить,
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить, —

или в строке Пушкина — Швед, русский, колет, рубит, режет — важнее, что происходит, чем с кем происходит.

«Не обнять», «не измерить», «верить».

Есенину важней, с кем или с чем происходит. Его глаголы нейтральнее и приглушеннее, а эпитеты и предметы любовно избраны и выдвинуты в поле внимания. Ранний Есенин живописует картину, где движение не означает передвижения в пространстве:

Заслонили ветлы сиротливо
Косиками мертвые жилища,
Словно снег белеется коливо —
На помин небесным птахам пища.

Тащат галки рис с могилок постный,
Вяжут нищие над сумками бечевки.

Причитают матери и крестны,
Голосят невестки и золовки.

Даже в тех редких случаях, когда глагол перекликается с глаголом, — это не движение, а состояния.

Все встречаю, все приемлю,
Рад и счастлив душу вынуть,
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

Так целесообразно и блистательно соединяет Есенин свой дар живописца с достижениями русского стиха.

Есенин быстро изменяется. Он по-своему усваивает воздух решительных перемен русской поэзии на пороге революции. И по-своему принимает участие в реформе русского стиха.

«Голубень» с точки зрения рифмы — книга переходная. «Преображение» (1918) — книга новаторская.

Ранний Пастернак размытые окончания своих неточных рифм чаще всего компенсирует созвучием предударных — ОБЛекшись — ОБЛожкой. Он часто завершает строфу неточной рифмой. Есенин периода «Преображения», да и позже, компенсирует ослабленные созвучия точными мужскими в четных строках. Компенсация происходит в пределах строфы. У Пастернака строфическое мышление выражается больше в синтаксисе. У Есенина — в звуковом устройстве.

Проклинаю тебя я, РадонеЖ,
Твои пятки и все следы!
Ты огня золотого залеЖи
Разрыхлял киркою воды.

«Разрыхление» рифмы, держащейся на одном лишь сдвинутом созвучии Ш — Ж и ничем не компенсируемом в предударном поле, способствует мягкости есенинской строфы. Мягкость — свойство стиля Есенина, и в значительной степени она достигается тем, что поэт избегает

настойчивых внутристрочных компенсаций, таких назойливых в стихах последнего двадцатилетия.

Есенин по звуковому устройству и способу применения рифмы в корне отличается от Маяковского и Пастернака, в свою очередь глубоко несхожих. У первого — рифма является звуко-смысловой кульминацией строки, у второго — отметкой ритмической пульсации. Первый — отбрасывает слабо звучащие гласное и согласные, оставляя нетронутым костяк созвучия. Второй — щедро углубляет созвучие в предударное пространство, смело перебрасывая и повторяя подобные звуки. Но у обоих рифма может быть «вынута» из строфы и рассмотрена сама по себе, как созвучие.

У Маяковского число усеченных намного превосходит число замещенных и смешанных. У Есенина — значительно больше замещенных и смешанных, чем усеченных. Это отличительная, оригинальная и перспективная черта поры расцвета рифменного творчества Есенина — до «Пугачева» и «Сорокоуста» включительно.

За несколько лет резко изменились рифмы Есенина, приобретя все признаки «резкого» ряда.

	неточн.	дактил.	неравно-сложн.
«Преображение» (1918)	30%	13%	2%
«Сорокоуст» (1920 — 1923)	46%	4%	5%
«Пугачев» (1921)	56%	6%	14%
В стихах 1917—1923	33%	9%	3%

В отдельных произведениях неточных еще больше («Исповедь хулигана» (1921) — 68%, неравносложных — 18%).

Трудно это приписать чьему-нибудь отдельному влиянию или влиянию «разросшегося вокруг него имажинизма» (Маяковский). Рифменный эксперимент имажинистов — Мариенгофа или Шершеневича — был другого толка.

На груди у него фиалки,
А в руках перочинный ножик,
Он смеяться устал ки-
Вая зигзагом ножек.

(Шершеневич)

Может быть, существовало известное соперничество с Маяковским, однако далекое от подражания.

«В сущности Есенин вовсе не был силен ни новизной, ни левизной, ни самостоятельностью. Самое неубедительное родство у него с имажинистами, которые, впрочем, тоже не были ни новы, ни самостоятельны, да и существовали ли — неизвестно. Силен он был эмоциональным тоном своей лирики...

Искусство, опирающееся на эту сильную, исконную эмоцию, всегда тесно связано с личностью... Вот почему замечателен "Пугачев" Есенина, где эта эмоция новым светом заиграла на далекой теме, необычайно оживила и приблизила ее:

— Дорогие мои, хорошие!»*

Наиболее характерны неравносложные Есенина.

В неравносложных Маяковского (забегАла — пекло, дЕшево — подошва) выпадает слабая заударная гласная и остается нетронутой звонкая созвучная схема согласных.

У Есенина неравносложным в период наибольшего интереса к неточной рифме отводится важная роль (в «Пугачеве» их — 14%, или более четверти всех неточных). Устройство их совсем другое.

ЗвЕРИ — империя, погОНИ — ладОНЯми, поЧВА — ВорОЧАется, мЕСТО — ТелЕСнОе, невОЛИ — МонгОЛИи, стРАШнОГО — баРАШкОВЫе (рашнавъ — рашкавъ), безмЯСОЙ — припЛЯСЫвая, ВЕРНО — скВЕРНЫе.

Здесь неравносложность не скрытая, как у Маяковского, а подчеркнутая, она создается надставкой слога к точным или почти точным созвучиям. Это создает плавную раскачку сказового стиха «Пугачева» и особую медленную значительность конечного слова строки.

Всех связали, всех вневолили.
С голоду хоть жри железо.

---

* *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977, с. 170.

И течет заря над полем
С горла неба перерезанного.

В созвучиях «гул — каторгу» или «шел ты — желтыми» Есенин дает ключ к манере чтения: медленное, по слогам произнесение «ка-тор-гу», «жел-ты-ми».

Неравносложные и многие неточные дактилические Есенина тяготеют к основности: ВНиМАНИя — сМАНИВать, ВЫСТупим — ВЫСТрела, МятЕЖНИки — НЕЖНЫми и т. д.

Современные рифмы этих типов в большой степени идут от Есенина периода «Пугачева».

У Есенина широко представлены рифмы, где созвучие расположено по обе стороны от ударения: чЕРНИ — деРЕвНИ, ВЫСТупим — ВЫСТрела, пОЧВа — ВорОЧается, МеСТо — ТелЕСное, желЕЗо — переРЕЗанного, шЛЯеТСя — пАЛЬЦы, МЕДЛим — НеДЕЛю, БУНТов — ТаБУН, ЧЕРТу — ЧеТвЕРТого, РуКАМи — КАМеРу, и даже: В нашем ЛАГере — ВЛАГи.

Перекликающиеся звуки расставлены здесь в самом различном порядке и по отношению друг к другу. Есенин умеет услышать тот «минимум» созвучия, который необходим для того, чтобы рифма воспринималась. Минимум этот пока не может нащупать и определить наука. «Наши данные свидетельствуют, — пишет Ю. Минералов, — что предударные рифмы фиксируются уже у поэтов 20-х годов. Они немногочисленны, однако преднамеренность их употребления, их рифменная функция бесспорны. "Заметность" их новаторской природы обусловлена уже не статистически — она обусловлена резкостью выделенности предударных рифм на фоне нормы, резкой структурной несхожестью их (даже когда они единичны) с нормативными»*.

Это прежде всего относится к Есенину.

Заметим, впрочем, что «предударность» Есенина не совсем то же самое, что «предударность» поэтов послевоенной генерации.

---

* *Минералов Ю. И.* Современная предударная рифма и проблема рифменной эволюции в русском стихе: (Автореферат), с. 18.

Рифма существует не только как звуковое, но и как психологическое явление. В русской поэзии на протяжении веков складывалось «заударное» рифменное мышление.

Русские поэты до нашего времени мыслили созвучиями словесных окончаний. Поэтами традиционного рифменного мышления (среди них и Есениным) эволюция неточных ощущалась как постепенное разрушение заударного созвучия и необходимость его компенсации в предударном пространстве.

Предударная рифма встречается и в народной поэзии: ПЕЧОр — ПЕЧЕн, СОФья — СОхнет, СоБоЛЯ — Со ДвоРА, раСКОлото — оСКОмина, иЗ ПИТера — иСТЫкана.

Не окончание рифмуется с окончанием, а слово со словом — таков психологический смысл этой рифмы.

Есенин первый почувствовал возможности предударной рифмы. Он, как и ранний Пастернак, далеко забежал вперед в своем рифменном творчестве и, вернувшись к некоему «естественному» течению развития русского стиха, оказался одним из основоположников рифменных рядов последующих двух десятилетий.

Разнородные причины есенинского рифменного поиска соединены были в самой атмосфере времени, в атмосфере новаторства, которым жила советская поэзия 20-х годов.

Для Есенина поиск был недолгим.

Писали раньше
Ямбом и октавой.
Классическая форма
Умерла.
Но нынче, в век наш
Величавый,
Я вновь ей вздернул
Удила.

Так декларирует поэт в 1924 году в стихотворении «Поэтам Грузии». Он «вздергивает удила» и традиционной рифме. В стихах 1924 и 1925 годов неточных 17—18%, дактилические и неравносложные единичны. Типы неточных самые «мирные», традиционные — более 60%

неточных — с конечным усечением, хорошо уже известные.

Однако в короткие годы своего рифменного новаторства Есенин много сделал для будущего, он последовательно применил принципы рифмования, реально продолженные лишь через несколько десятилетий.

До недавнего времени понятие новой рифмы отождествлялось с творчеством Маяковского. Однако, замечает Ю. Минералов, «его рифма не отражает всех реальных разновидностей рифмы XX века. Рифма Маяковского, вероятнее всего, не может считаться наиболее типичным проявлением, "нормой" новой рифмы. Скорее в его системе следует видеть резкое художественно значимое уклонение от нормы, а норму следует искать в текстах иных художников»*.

«Резкий» ряд Маяковского по устройству рифм более традиционен, чем «резкий» ряд Есенина. В основном лишь рифменная периферия Маяковского плодотворно развивается на протяжении десятилетий до нашего времени.

Оказывается, что рифма у позднего Есенина ближе к норме последующих 30-х годов. А черты его «резкого» ряда возрождаются в рифме последующих поколений.

При этом Есенин — первый поэт «предударной» рифмы. До этого она появлялась лишь эпизодически.

3. РИФМА АСЕЕВА, СЕЛЬВИНСКОГО, КИРСАНОВА

а) Асеев

Подобно Маяковскому, Асеев готов распространить понятие рифмы на любой звуковой повтор в стихе. Это дань увлечению. В своей стихотворной практике и фактически в теории он утверждает высокую организующую роль рифмы-краегласия как в формальном, так и в смысловом строении стиха. Для Асеева 20-х годов рифма, собственно, и отличает поэзию от прозы.

---

* *Минералов Ю. И.* Фонологическое тождество в русском языке и типология русской рифмы, с. 67.

Это взгляд не примитивный. Это ощущение высокой осмысленности звуковой организации стиха, ощущение рифменного стиха как способа поэтического мышления.

В этом отношении Асеев — верный ученик и единомышленник Маяковского. Его рифмы 20-х годов — типичный «резкий» ряд. В «Семене Проскакове» (1927—1928) неточных — 55%, дактилических — 10%, неравносложных — 5%.

По сравнению с рифмами Маяковского в асеевском ряду большую роль играют рифмы с замещением. Это (включая все виды замещенных) около одной пятой его неточных, то есть в два раза чаще, чем у Маяковского. Может быть, именно эта черта сближает Асеева с Есениным и с современными поэтами.

Однако и у него главную роль играют неточные с конечным усечением (более половины неточных).

Обилие этого типа рифм, постоянное их присутствие у поэтов самой разной ориентации — от самых ярых новаторов до самых заядлых традиционалистов, — создает некий устойчивый признак для нескольких десятилетий русской поэзии. Начиная с 10-х годов и кончая 50-ми конечное усечение является правилом и традицией. И, несомненно, новый интонационный строй поэзии последних лет в известной степени связан со все меньшим употреблением конечных усечений, особенно в мужских рифмах.

Возвращаясь к рифменному эксперименту послереволюционной поэзии, следует вспомнить творчество Василия Каменского и пришедшего в поэзию в качестве младшего ученика Маяковского — Семена Кирсанова, во многих отношениях поэта энциклопедического. Их эксперимент идет в русле Маяковского.

б) Сельвинский

«Прямой преемственности между рифмой Маяковского и рифмой современных поэтов, по-видимому, нет: другие поэты 20-х гг. (Асеев, Пастернак) ближе к современному культу измененной рифмы, особенно — Сельвинский», — пишет М. Л. Гаспаров. Новаторство конст-

руктивистов было несколько иной природы, чем новаторство Маяковского и Есенина. Оно развивалось на ином фоне, когда в России уже сформировался новый стих, когда нетрадиционность уже казалась обязательным признаком поэзии. Оно уже не было ни стихийным, ни ощупью движущимся, не нащупывающим путь, а более «сконструированным», исходящим из действующих моделей.

Маяковский и Есенин, в своей ориентации на естественную речь, по существу противопоставляли условной речи поэзии свою «личную», индивидуальную манеру речи. Оба говорили своим голосом. Даже в поэме «Пугачев», где естественна была бы историческая стилизация, герои пользуются словарем и оборотами есенинской поэтической речи. Оба поэта отбивали у русской поэзии охоту к стилизации.

«Локальный» метод конструктивизма предполагал воссоздание речи героя поэзии. Сельвинский создавал даже собственную речевую характеристику в «Раннем Сельвинском», документально восстанавливая манеру героя в «Евгении Нее», резко выделяя черты речи персонажей «Улялаевщины».

«Локальный» метод требовал объективизма, отсюда его стремление к «объективным», эпическим жанрам.

Группа конструктивистов включала немало истинных талантов (Багрицкий, Луговской, Инбер). Но программу последовательно пытался осуществить один Сельвинский. В его опытах было немало ценного. В частности, он первый пытался осмыслить «предударную» рифму в знаменитом четверостишии:

Выбежишь утром на Воз-Дух,
Ветром целуя Жен-Щин,
Смех, как ядреный ЖЕМ-Чуг,
Сыплется в губы, В НОЗ-Дри.

Чрезвычайно чуткий Ю. Тынянов в статье «Промежуток», полной поразительных предвидений, констатировал:

«Недавно выступил новый поэт, у которого промелькнула какая-то новая интонация... Стих почти становится открытой сценой. У Сельвинского, на его счастье, необы-

чайно плохая традиция; такие плохие традиции иногда дают живые явления»*.

Одним из живых явлений оказался рифменный эксперимент Сельвинского 20-х годов.

Резкий ряд «Улялаевщины» выделяется даже на фоне рифмы Маяковского, Асеева или раннего Кирсанова: неточных — 77%, дактилических — 6%, неравносложных — 9%.

Принадлежность стиха Сельвинского своему времени выражена в конечных усечениях — мужских и женских этого типа несколько больше 40% среди его неточных рифм. Особенностью Сельвинского является широкая сфера эксперимента в мужских рифмах.

«Наиболее устойчивыми по точности являются мужские рифмы, наиболее расшатанными — дактилические. Отчасти это зависит от того простого факта, что длинная дактилическая рифма предоставляет гораздо больше разнообразных возможностей деформации, чем короткая мужская; отчасти же, несомненно, сами поэты стараются точностью мужских рифм оттенить и компенсировать неточность рифм женских и дактилических, — отмечает М. Гаспаров. — Исключение представляет Сельвинский ("Улялаевщина", редакция 1924 г.), сознательно экспериментирующий с расшатыванием мужской рифмы».

У Сельвинского неточных мужских больше, чем женских.

Вот примеры его усеченных: Спас — пасТЬ, уныЛ — луны, баБ — хлеба, активВ — ахти, ума — бумаГ, гуЛ — могу, дуМ — льду, гвозде — воздеЛ, чекаН — Чека, ляЗГ — петля, дыре — декреТ, нежнеЙ — жене, шнуР — жену, круП — искру, а каК — казака, двеРЬ — две, войска — искаТь, жены — жниЦ, голубыХ — любви, шкиЛЬ — кишки, чапан — панТ и т. д.

Характерная черта этих рифм в том, что почти все они «продвинуты» в предударное пространство, почти все усечения компенсированы по меньшей мере двумя предударными согласными: бараХЛо — ХоХЛов, пЛаКат — Ку-

* *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино, с. 179.

ЛаКа, ноЗДРей — коСТРе; порой компенсация перебрасывается в предшествующее слово: ЛоВить — гоВориЛа «Вы», звеЗДы Лап — СДаЛа. Иногда отблеск созвучия распространяется на целую строку, создавая широкую зону компенсации:

За Ним в одиНочку КоНЬ ЗаГоНял
. . . .
ВдребеЗГи медь бриЗаНтного оГНя...

Иногда усеченные мужские являются по сути перемещенными: поЛЧаСа — ЧеСаЛ, ЦифР — беРЦы, НаКаЗ — КаЗаНКа.

Это был т'РуБа, БаРаБан!
Их последний — Да, РаБа!
И реШи — ЖиХ-ЖаХ!
Тельный бой — ниВ и ШаХт!

По тому же принципу корневой компенсации построены и мужские рифмы с замещением: сТРуЙ — ТРуБ, блеСТеЛ — СиСТеМ, СТаЛЬ — воССТаНЬ, КоРоЛЬ — иКРоЙ, МаДаМ — чеМоДаН, оПиСаТЬ — ПейЗаЖ, веТРяК — оТРяД, ПоНяТЬ — особНяК, моКРеЦ — оКРеП и т. д. То же соединение замен с перемещением: РаСТеТ — коСТеР, ЗВоН — НаВоЗ; то же распространение созвучия в глубь строки: По Той — Про ПоТоП, ПРиВоРоТ — ПаРа ВоРоН, ЖеРеБеЦ — ЖиРа БеЗ, ПеРеДоВоЙ ГоЛоВоРеЗ — ПоДГоВоР ГЛаВаРей.

Может быть, именно в рифмах Сельвинского впервые обнаруживается так сознательно тенденция современной рифмы: распространение зоны созвучия на предударное пространство слова.

Маяковский углубляет рифму, стараясь не нарушить ее заударной части. Если у него и встречается рифма типа «гаД — богаЧ» с несозвучными замещениями с компенсацией в опорных, принцип рифмования в основном базируется на заударной рифме. Сельвинский продолжает закладывать основы предударного рифменного созву-

чия. И, конечно, мимо его опытов не прошли новые поколения рифмотворцев.

В рифменных рядах предвоенного поколения, и особенно у поэтов 50-х годов, заметно влияние рифм Сельвинского. Может быть, для многих это не было прямым заимствованием, а пришло из стиховой среды, усвоившей черты рифмования Сельвинского, — так или иначе, поэт сделал свой значительный вклад в развитие рифмы советской поэзии.

Современному читателю «Улялаевщины» рифмы уже не кажутся столь парадоксальными, как читателю 20—30-х годов. Если не брать специально экспериментальных строк (вроде: «мяса — с ума сойти!»), типы рифм, встречающиеся в поэме, вполне соответствуют современным представлениям.

Любопытно, что сам поэт, проделывая закономерную эволюцию от «резкого» ряда к традиционному, в середине 50-х годов издал новый вариант поэмы, где неточных — 23%.

Это свидетельствует о том, что рифмы «Улялаевщины» воспринимались самим поэтом как экспериментальные, что ощущение «новаторского усилия» долговечнее самого усилия, иначе Сельвинский не мог бы не заметить, что рифма эволюционировала в сторону его ранней поэзии.

Неточные женские «Улялаевщины» выделяются тем, что рифм с конечным усечением среди них меньшинство. Эти рифмы наиболее привычные: звонкиЙ — перепонки, козлицы — реквизициЙ, дорога — трогаЙ (усеч. j); россыПЬ — папиросы, паре — пареНЬ, белками — камеНЬ (усеч. других конечных согласных); челядь — челюСть, лозуНГ — Ломброзо, навыхреСТ — вихрю (усеч. в группах согл.).

Редки интервокальные (внутренние) усечения: биться — убиЙца, рыдване — рыданЬе, ночЬю — мо́чи (усеч. j), железо — влезЛо, сорочКе — короче, буркНул — буркул и т. д.

К своеобразным мужским пристраивается несколько типов женских рифм Сельвинского, весьма заметных по изобретательности и звуковому устройству. Это рифмы с конечным и интервокальным (внутренним) замещени-

ем, с перемещением и рифмы «смешанные» или переходные по устройству.

РабочиХ — бочеК, обруЧ — обраЗ, сажеЙ — сажеНЬ, холоД — голоС, гороД — пороХ и т. д. — с конечным замещением; с внутренним замещением:

Буря качала волнами ветРа,
Снежною пеной шипеЛа,
Петушьем запевала, стругала ветВи
И перебирала ШопеНа.

Женские с перемещением: ВЗоРоМ — МоРоЗоВ, ваКСе — ВаСЬКи, ВоРоН — НоРоВ, ВеЧеР — ЧРеВо, каМНя — клешНяМи. Смешанные: неГРа — энеРГиЙ (перемещ., усеч.), электриЧеСТВ — тыСяЧ (перемещ., усеч.), люДяХ — люТый (два замещ.), гуляеТ — нуляМи (замещ., усеч.), поСТуК — воЗДуХ (три замещ.), перЬя — переЦ (два усеч.), БраМСа — гляНЦу (два замещ.) и т. д.

Дактилические разного устройства довольно заметны (7%) и как бы дополняют неравносложные (10%) в ритмической раскачке «Улялаевщины».

Примеры дактилических: личностей — околичности, тронутся — бессонницей (усеч. конечн.); боронИТ, чай — телефонничай (усеч. во 2-м интервок. положении); голосиста — гимназистаМ, великолепие — репиЦе (замещ. во 2-м интервок. полож.), дикоСТи — выкоСиТЬ (перемещ.); погорелица — по коре лица (составн.), вальКиРия — лиРиКа (перемещ., усеч.), истеРиКа — из зеРКаЛа (перемещ., усеч.), луЧШая — РевоЛюЦия (замещ., усеч.), обряжеН каК — лебяжеНЬка (замещ., усеч.) и т. д.

Неравносложные: уб/ы/ль — рубль, хотя б/ы/ — Октябрь, аккумулят/о/ров — кадры (с замещ. Д — Т, усеч. В), гримас/ы/ сап — масса (с усеч. П), мяса — с ума со/йти/, изогну/тые/ — окна, крапивн/и/ — каспинке (с усеч. В), речке — кузнеч/и/ка/ми/, на леса д/ы/бы — усадьбы (с замещ. Д — Д), уезжала — жало/стью/, забавно — своенравна/я/, древня/я/ — деревня, подюж/ее/ расти — окружности (с замещ. Р — Н), багор /у/ иных —

Махориных, приложился — пружи/ни/лся, власть — вла/жно/сть и т. д.

Несмотря на наличие неравносложных с выпадением неударной гласной, какие часто употреблял Маяковский, неравносложные Сельвинского ближе к есенинским. Впрочем, здесь трудно усмотреть прямое влияние. Рифмы Есенина в «Пугачеве» как бы сами выплывают из текста и лишь краем сознания воспринимаются как рифмы. От неравносложных Сельвинского пахнет столярным клеем эксперимента. Будучи одним из самых изобретательных творцов рифм в советской поэзии, Сельвинский мало что внес в теорию рифмы. Он исходит из необходимости «редкой» рифмы. Рифма «приобретает тем большую ценность, чем реже встречается, то есть чем труднее ее раздобыть». Кроме того, «нужно искать сочетания разных грамматических форм»*. Таковы его основные положения.

в) Кирсанов

В рифменном эксперименте начальных лет советской поэзии нельзя не отметить опытов С. Кирсанова, всегда считавшегося последователем Маяковского. Между тем уже к концу 20-х годов рифменный ряд поэта отличался многими самостоятельными чертами.

«В утренние мои годы меня влекли к себе не только подмостки митинговых аудиторий, но и арена цирка, где хотелось перелетать с трапеции на трапецию головокружительных рифм»**.

Пожалуй, не найдешь другого поэта, который столько отдал бы «поэтическому озорству» и «чистому эксперименту».

Однако в развитии поэзии такие явления всегда бывают явлениями боковыми и их влияние всегда меньше, чем их формальные достижения. Экспериментаторский запал идет в ущерб насыщенности содержания, которое всегда

---

* *Сельвинский И.* Я буду говорить о стихах! М.: Советский писатель, 1973, с. 425.

** *Кифсанов* С. Искания. М.: Худож. лит., 1967, с. 5.

оказывается решающим в значении того или иного поэтического явления.

В области поэтических форм, ритмов, размеров и рифм Кирсанов поистине энциклопедичен. Его можно было бы назвать одним из основоположников современной рифмы, если бы реальные линии содержания связывали его творчество с молодыми поколениями поэтов.

В числе произведений, которые могут, по словам самого Кирсанова, объяснить особенности его «шага по поэзии», поэма «Моя именинная» (1927 г.).

То расширенное понимание функции рифмы, которое предлагают Маяковский и Асеев — рифмы начальные, внутренние, — осуществляет Кирсанов в ткани своей поэмы.

Па-
па
пе-
  ред вором,
              в уг-лу
                        склад.
Делает шпион
              затвором:
Ку-
  клукс-
        клан.

Рифменный ряд «Моей именинной» — «резкий». Неточных — 52%, дактилических — 11%, неравносложных — 2%.

Среди неточных самым заметным типом являются рифмы с конечным усечением (треть), что характерно для поэзии того времени. Но существенно то, что широко представлены все известные русской поэзии виды рифм и что заметна доля «сложных» или «смешанных» неточных (22% от всех неточных рифм), весьма перспективных и в последующие годы: НИЖе — штаНИШки (замещ. Ж — Ш, усеч. К), ÓХает — лЕГкое (усеч. Т, усеч. Е), ПОСлаН — ПОЗдНо (замещ. С — З, усеч. Л., перемещ. Н), МАльЧиК — матеМАТиК (усеч. Л, замещ. Т —

Ч), ПоДМОКла — ПоДМОГа (усеч. Л, замещ. К — Г), конЧАЛСя — ЧАрЛЬЗа (усеч. Р, замещ. Л — Л', С — З), ЗЫбКий — муЗЫКи (усеч. Б, усеч. j).

— Сеня,
        не пуГАЙСя:
пусть цилиндр вЗМОКНеТ,
развяжу
        ГАЛСтук,
отнесу СМОКиНГ.

Само устройство таких рифм предполагает переход от «заударного» рифменного сознания к мышлению на уровне слова как единицы созвучия. Кирсанов близок к этому открытию.

Как мы видели и в других «резких» рифменных рядах (Маяковский, Есенин, Асеев, Сельвинский), сама логика звукового развития рифмы ведет к преодолению образующей гласной, как барьера между предударным и заударным созвучиями. Разрушение конечных созвучий на этом этапе — главный стимул продвижения рифмы «влево» и та психологическая база, на которой возникает новый тип рифменного мышления.

4. ТРАДИЦИОННАЯ РИФМА АХМАТОВОЙ

Рядом с поэтами, искавшими новые средства поэтической выразительности, смело вводившими в поэзию новые слои лексики, нашедшими новое применение поэтическому слову, в России существовали направления, как бы не причастные к поэтическому эксперименту.

Наличие целой плеяды поэтов, ориентирующихся на поэтическую традицию, наводит на мысль о дилемме в развитии русской поэзии, о возможности выбора между новаторством и традицией. На самом деле это не так.

Поиски 20-х годов были закономерным этапом в становлении нашей поэзии. Несмотря на все перехлесты и крайности, свойственные молодым школам, достижения новаторов легли в самый фундамент формировавшегося стиха.

Борьба «архаизаторской» и «новаторской» тенденций в стихе представляется удобной, но в целом поверхностной схемой. Обе эти тенденции не только отталкиваются, но и взаимодействуют, влияют друг на друга, притягиваются, соединяются, совместно порождая новые эталоны стиха.

Традиционализм — принцип на фоне новаторского стиха. Без этого фона он увядает, теряет силу и полемическую энергию, превращается в вялое эпигонство, как было, например, в промежутке между концом XIX века и началом XX века.

Традиционные и новаторские структуры часто бывают крайними полюсами одной системы стиха, питаются одними корнями, выражают общую идею. Если это понять, не будет казаться парадоксальным сосуществование разнообразных поэтов, разных способов писания и рифмования в пределах одной литературы. «Чтобы быть традиционным, нужен значительный талант, нужна большая сила», — говорит Винокуров* о традиционализме, существующем на фоне новаторского движения стиха.

Однако в каждую эпоху отношения традиционализма и новаторства имеют свои особенности.

В числе других различий между архаистами и новаторами 20-х годов явственно различие их взглядов на рифму и содержание их рифменных рядов.

Есенин упрекал Мандельштама: «Вы плохой поэт. Вы плохо владеете формой. У вас глагольные рифмы»**.

Для традиционалистов глагольная рифма не была бранным эпитетом. Хотя вовсе не от пренебрежения к рифме.

В стихах «рифмы — крылья», обронила как-то Ахматова.

У поэтов, в основном связанных прежде с кругом акмеистов, был свой способ рифмования, где рифма не была «выдвинутым фактором», конденсатором главного содер-

---

* *Винокуров Е.* Мысли о поэзии // Знамя, 1972, № 10, с. 223.

** *Грузинов И.* Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М., 1926, с. 6. (Цит. по кн.: *Гончаров Б. П.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М.: Наука, 1973, с. 174.)

жания строки. Центр тяжести, по мнению акмеистов, лежит не в ней, а в словах, стоящих внутри строки. Маяковский утверждал нечто противоположное.

Рифменные ряды этих поэтов отличаются особым содержанием и качеством. По сравнению с «резкими» рядами здесь намного меньше неточных, да и неточные почти все узаконены практикой начала века.

У Ахматовой в «Anno Domini» (1923): неточных — 5%, из них половина — женские с конечным усечением (лебединый — годовщины).

В «Тристии» О. Мандельштама (1921): неточных — 7%, из них 2/3 того же традиционного типа.

Акмеизм складывался в полемике с поэтической практикой и поэтикой «главной» школы начала века — символистской. С этого же начинался футуризм Маяковского. Но пути были разные. Мандельштам как-то сказал, что акмеизм — это «тоска по культуре». Футуризм был тоской по новому стиху. В известной статье об Ахматовой Б. Эйхенбаум назвал путь акмеистов реформистским, путь Маяковского революционным. Преемственность акмеистов наглядна.

Маяковский ценил в рифме неожиданность, новизну.

Ахматова — накопленность ассоциаций, «культурный слой». В традиционной рифме открывалась история чувств. Новизна ощущалась как присоединение к накопленному опыту поэзии своего, личного опыта. Ахматовой вовсе не было мало традиционных рифм.

Она пишет в заметке «Михаил Лозинский»: «Когда мы вместе смотрели "Валенсианскую вдову", я только ахнула... Невозможно отделаться от ощущения, что в русском языке больше рифм, чем казалось раньше»*.

Ахматова и сама (следуя за Блоком) создает рифменные «узлы» значений, собственные традиционные пары: перстень — песня, ветер — вечер.

Как наиболее значительные явления на двух полюсах поэзии, Ахматова и Маяковский часто сопоставлялись и противопоставлялись.

---

* *Ахматова А.* Стихи и проза. Л.: Лениздат, 1976, с. 560.

Выпады Маяковского просто вписывались в стиль литературной полемики. Он хорошо знал стихи Ахматовой. Ахматова высоко ценила поэтический талант Маяковского.

Часто затушевывались какие-то общие истоки их поэзии, начальное отталкивание от поэтической практики одного и того же времени.

В статье «О композиции "Евгения Онегина"» Ю. Тынянов писал: «Для большинства критиков XIX века рифма является только физическим элементом... (На неправильность такой постановки вопроса могут указать такие явления, как рифма Маяковского, где фонический элемент отступает перед смысловым)...» И дальше: «Обычная рифма может быть использована именно вследствие своей крепкой ассоциативной связи: пламень, тащущий за собой камень, тем самым является семантически смещенным словом. Значение неожиданной рифмы сходно с банальной; и она семантически смещает слова; но тогда как в банальной рифме смещенным оказывается главным образом первое слово (пламень, в котором уже как бы дана тень камня), а второе слово, уже ожидаемое, при этом играет служебную роль, в неожиданной рифме столь же смещенным оказывается в первую очередь второе слово, только затем ассоциативно связывающееся с первым и смещающее его». «Вот почему, — отмечает Тынянов в примечании, — богатая рифма вовсе не является предпочтительно ценной перед банальной — все зависит от того, какую деформацию смысла она собой являет»*.

Сказанное необыкновенно точно определяет различие и сходство между рифмой Ахматовой и Маяковского. Раскрывая единую сущность ассоциативного механизма рифмы традиционной (связанной с «оправданным рифменным ожиданием») и новаторской (связанной с «ожиданием неожиданного»), Тынянов объясняет и принципиальную разницу в их устройстве.

Отталкивание акмеистов и футуристов от предшествующих поэтических школ было разноименным. Первые

---

* *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 76—77.

в основном принимали метрику и рифму старших, вторые резко изменили и метрику и рифму.

Это показано в нижеследующей таблице*.

	Неточные (+)		
	Женские (% от общ. числа женск.)	(из них с усеч. j)	Мужские (% от общ. числа мужск.)
Анненский («Кипарисовый ларец», 1909)	6,5	(5,8)	0,2
Брюсов (1906—1909)	18,4	(12,0)	—
Блок (1902—1907)	14,2	(6,8)	0,7
Белый («Пепел», 1904—1907)	14,3	(13,1)	0,6
Ахматова (1909—1914)	13,8	(8,4)	1,3
Мандельштам (1908—1915)	14,4	(11,8)	0,2
Маяковский (1916—1918)	48,0	(5,8)	46,0
Есенин (1919—1921)	59,2	(3,0)	37,1
Пастернак (1918—1925)	47,0	(3,7)	36,7
Сельвинский («Улялаевщина», 1924)	70,0	(0,8)	77,4

Здесь два способа рифмования. Первый отличает малое число неточных, особенно мужских рифм. Преобладание среди них традиционных усечений j. Сравнительно малая «продвинутость» рифмы влево.

Острота спора с предшественниками в 20-е годы сглаживается. Зато обостряется спор с современниками. Предмет его — и содержание, и форма поэзии.

Последующее десятилетие показало, что крайности могут сблизиться, что традиционалисты способны усваивать новое (Мандельштам), а новаторы приближаться

---

* Отсутствие общей методики при подсчетах затрудняет сопоставление данных. Тем более убедительны сходные выводы, к которым приводят разные способы исследования. В таблице использованы данные М. Гаспарова, которые удалось сделать сопоставимыми с параметрами, принятыми в данной книге. Ниже подобные денные отмечены знаком (+).

к традиции. Но это происходит позже, в условиях формирования единой системы стиха советской поэзии.

В 20-е годы противоположность налицо. Жанры противопоставлены жанрам, ритмы ритмам, рифмы рифмам. Ораторский стих Маяковского завоевывает эстраду. На публику выносят свои стихи Есенин, Асеев, даже Пастернак.

Ахматова пишет: «Эстрада что-то вроде плахи»*.

Маяковский гордится тем, что его рифмы не отыщешь в словарях рифм. Ахматова рифмует: гнева — дева, мной — луной, мальчик — пальчик, дни — храни. Ее рифмы подчеркнуто узнаваемы.

И, ускоряя ровный бег,
Как бы в предчувствии погони,
Сквозь мягко падающий снег
Под синей сеткой мчатся кони.

Для молодой аудитории обаяние такого рода стиха было в значительной степени утрачено.

Реальность различия поэтических систем, связанных с именами Маяковского и Ахматовой, — по «теме», по жанрам, по языку, по ритмическому устройству, по многим другим признакам и, наконец, по способу рифмования — позволила предположить, что в начальный период советской литературы существовали две системы стиха. Наличие нескольких систем в одно и то же время — факт не исключительный в истории русской литературы.

Системы сосуществуют и взаимодействуют, как это происходило и на сей раз. Рифма 30-х годов образовывалась из этого взаимодействия.

Предположение о двух системах стиха, конечно, не может быть доказано только в кругу явлений, связанных с рифмой. Оно должно быть обосновано анализом поэтики обеих сторон во всем ее объеме. Однако сосуществование Ахматовой и Маяковского в одной системе стиха ка-

---

* *Ахматова А.* Стих и проза, с. 556.

жется более парадоксальным, чем предположение о сосуществовании разных систем стиха.

Взаимодействие «системы Маяковского» и «системы Ахматовой» проявлялось не только в отталкивании. В сущности отталкивались только крайние явления — Маяковский, Асеев и Ахматова, Мандельштам.

Уже в 20-е годы поэзия Пастернака, с одной стороны, и Цветаевой, с другой, развиваются в некоей зоне взаимного притяжения. В этой же зоне, каждый по-своему, формируются Тихонов и Багрицкий.

Вот параметры «промежуточных» рифменных рядов:

		Неточные (+)	
	Женск.	В т. ч. с усеч. j	Мужск.
Цветаева («Молодец», 1924)	68,4	(1,5)	16,7
Тихонов (1921—1922)	43,0	(6,4)	14,2
Антокольский (1920—1926)	58,4	(2,9)	20,4
Багрицкий (1923—1927)	27,0	(5,4)	8,5

Русский стих в последующие десятилетия образуется скорей всего путем усвоения, синтеза двух систем стиха через эту «промежуточную» зону. И именно Пастернак, Тихонов, Багрицкий являются практическими учителями поэтов новой генерации.

В этой же «промежуточной» зоне с бóльшим ее захватом развивается поэзия Есенина 20-х годов. И она, несомненно, сквозь все препоны времени, являет собой один из самых плодотворных путей движения русской поэзии.

X. РИФМА В СИСТЕМЕ СТИХА СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ (30—40-Е ГОДЫ)

В 30-е годы неточные рифмы впервые перестали быть случайными в стихе или предметом эксперимента. Органическое вхождение неточных в обычную практику версификации — главное событие этого времени в области рифмы.

Процессы, происходившие в рифме 30—40-х годов, мало изучены. В творчестве многих поэтов они протекают подспудно, медленно, вяло. В творчестве других как бы противоречат общему течению. Да и само направление трудно прощупать и зафиксировать. Оно может быть понято скорей ретроспективно, исходя из нынешнего состояния стиха.

К концу 20-х — началу 30-х годов постепенно теряет актуальность рифменный эксперимент. Все новое как будто уже сказано и сделано. После смерти Маяковского работают Асеев, Сельвинский, Кирсанов. Но и их рифменные ряды с годами подвергаются эволюции.

В 30—40-е годы в поэзии доминировала тема. Однако это не значит, что в русском стихе не происходило никаких изменений. Они были, но происходили где-то за гранью острого внимания. Достаточно сказать, что именно в эти годы шло становление таких поэтов, как Твардовский, Смеляков, Заболоцкий, Мартынов, Тарковский, значение которых было осознано в полном объеме только потом. Продолжалось и изменялось творчество поэтов более раннего формирования — Пастернака, Ахматовой, Тихонова, Сельвинского, Асеева, Кирсанова. Медленно накапливалось новое поколение — будущее военное.

Происходили изменения и в русской рифме. Каковы они были в главных чертах?

1. СТАБИЛИЗАЦИЯ РИФМЕННЫХ РЯДОВ

Рифменное творчество к 30-м годам входит в русло, может быть точнее всего обозначенное Есениным 1924—1925 годов. Уважая и учитывая опыт Маяковского и продолжателей его дела, поэты по характеристике рифменных рядов, по их содержанию и качеству, на деле ближе к позднему Есени-

ну. Можно предполагать здесь и прямое влияние мощной поэтической линии Есенина. Но есть и другое. Есенин, видимо, угадал раньше других тенденцию развития русской рифмы. Вот несколько цифр для сопоставления:

	% неточных (от общего числа рифм)	Из неточных % рифм с конечн. усеч. (от числа неточных)		
		Мужск.	Женск.	Всего
Есенин — стихи 1924 г.	18	23	46	69
«Персидские мотивы»	17	10	53	63
стихи 1925 г.	17	12	54	66
Голодный — стихи 1922—1923 гг.	15	11	60	71
Светлов — стихи 1924—1939 гг.	23	16	46	62
Твардовский — стихи 1926—1939 гг.	24	4	53	57
Смеляков — стихи 30-х гг.	22	17	41	58
П. Васильев — «Соляной бунт» (1932—1933)	18	—	—	—

Таким в главных чертах представляется рифменный ряд многих поэтов, весьма различных по другим особенностям творчества: устойчивое число неточных рифм, преобладание среди них конечных усечений.

Вообще, как и следовало ожидать, наиболее устойчивыми оказались рифменные ряды поэтов «промежуточной зоны». Число их неточных рифм оказывается довольно стабильным:

(+)

	Мужск. (% от мужск.)	*Женск. (% от женск.)*
Тихонов (1921—1922)	*14,2*	*43,0*
(1930—1935)	*17,0*	*50,2*
Багрицкий (1923—1927)	*8,5*	*27,0*
(1928—1932)	*4,6*	*31,7*

Цветаева («Царь-девица», 1920)	*8,9*	*43,0*
(1931—1939)	*7,5*	*49,1*

Любопытно, что «средние» параметры рифмы 30-х годов являются как бы главным руслом, к которому стремятся приблизиться поэты двух противоположных ориентаций, определившихся в 20-е годы. Это движение заметно в течение целого двадцатилетия — до начала 50-х годов.

Тенденция определенно выразилась в рифмах самих зачинателей и продолжателей «рифменных переворотов» — Асеева, Кирсанова, Сельвинского. У прежних реформаторов смягчаются рифменные ряды. У Асеева в «Семене Проскакове» (1927—1928) неточных — 55%, в «Маяковский начинается» (1936—1939) — 31%*.

Особенно наглядно протекает это у Сельвинского. В «Улялаевщине» первой редакции (1924) неточных — 77%; в «Декларации прав» (1933) — 60%; в стихах военного и первого послевоенного пятилетия число неточных падает до 18%, то есть до средних пределов, характерных для описываемого времени; в новой редакции «Улялаевщины» (1952) неточных — 24%.

Показательны нижеследующие данные о падении числа неточных (+):

(% раздельно от общего числа женск. и общего числа мужск.)

	Мужск.	*Женск.*
Асеев (1924—1925)	*36,7*	*47,0*
(«Маяковский начинается», 1936—1939)	*18,6*	*37,0*
Пастернак («Спекторский»)	*16,0*	*50,5*
(1935—1941)	*1,2*	*32,3*
Антокольский (1920—1926)	*20,4*	*58,4*
(«Вийон», 1933)	*4,5*	*28,5*

* Тенденция, явная и у самого Маяковского:

«Про это» (1927) — неточн. мужск. — 38,6; женск. — 51,7
Стихи 1928 — 1929 гг. — » — — 18,2; — » — — 50,5

Особенно характерно снижение числа мужск. неточн. — показателя общего тяготения рифмования к неточности (+).

Луговской (1926—1929)	*37,0*	*57,2*
(«Новые стихи» 1936—1940)	*4,0*	*37,6*
Безыменский (1922—1924)	*13,0*	*45,7*
(1930—1933)	*4,5*	*22,5*
Жаров (1923—1926)	*12,4*	*45,0*
(1937—1939)	*1,0*	*37,0*
Сурков (1926—1930)	*15,2*	*38,0*
(1934—1936)	*3,4*	*21,7*
Прокофьев (1927—1931)	*19,4*	*69,2*
(1935—1941)	*4,6*	*53,5*

К процессу, более или менее выраженному в 30—40-е годы, относится изменение содержания рифменных рядов. Это падение числа конечных усечений в мужской и женской рифме и нарастание числа женских рифм с интервокальным (внутр.) замещением и типа сложных неточных рифм (с различными сочетаниями усечений, замещений и перемещений в одной паре: праВДу — аВТоР — замещ. В — Ф, Д — Т, усеч. Р; броНЗы — мороЗНый — перемещ. НЗ — ЗН, усеч. j).

Доля первого типа рифм Сельвинского — «Улялаевщины» до конца 40-х годов выросла с 7 до 15% (от числа неточных); второго типа — с 9 до 10%. Медленный рост второго типа можно объяснить отказом от эксперимента.

То же изменение происходит в содержании рифменного ряда Асеева от «Семена Проскакова» до «Маяковский начинается». Женские с внутренним замещением (азаРте — разбазаРЬте — замещ. твердой — мягкой) нарастают с 6 до 14%; «смешанные» — с 8 до 10%.

В менее резком ряду — у Антокольского с 20-х по 50-е годы происходит то же самое: число конечных усечений падает с 43 до 25%; число внутренних замещений в ;енской рифме растет с 8 до 18%, «смешанных» — с 9 до 15%. У Мандельштама (в 30-е годы по сравнению с 20-ми) конечные усечения в мужской и женской падают с 82 до 42%, внутренние замещения растут с 3 до 4%, «смешанные» — с 12 до 13%.

Можно было бы подумать, что закономерность, по крайней мере для поэтов, близких по поколению, найде-

на. Но исключения существенны. Своеобразно развивается Кирсанов, у которого долго держатся конечные усечения, а другие типы рифм изменяются соответственно экспериментальному заданию (например, усеченных в «Моей именинной» — 33%, в «Поэме о работе» — 31%).

2. НОВЫЕ ВОЛЬНОСТИ «КАНОНИЧЕСКОЙ» РИФМЫ

Рифма Пастернака продолжает эволюционировать в сторону точности (в 20-е годы — 37%, в 40-е — 18% неточных). Внутренние замещения и «сложные» женские практически исчезают. Пастернак в эти годы формирует и утверждает новую норму, где неточные воспринимаются или как редкое исключение (такое бывало и у поэтов XIX века), или настолько близки к точным и настолько последовательно применяются Пастернаком, что могут считаться новыми «вольностями» классической рифмы. Это 1) усечение интервокального (внутр.) j в женской рифме (безобразЬе — грязи); 2) перемещение в конечном слоге женских типа гласная + j — j + гласная (фантазИЙ — безобразЬЕ); 3) усечение конечного j в дактилической рифме по типу женской.

Своеобразным указателем установки рифменного ряда на традицию или на новаторство является доля неточных мужских рифм. У Маяковского 20-х годов 35—40% мужских неточные, у Сельвинского в «Улялаевщине» — 76%. У Пастернака их крайне мало.

Видимо, рядом с усвоением поэзией неточных рифм и медленным структурным изменением их содержания идет и процесс формирования новой «канонической» рифмы с некоторым расширением «вольностей» XIX века. «Вольности» эти не введены в правило, так как точная рифма в XX веке не обязательна в системе стиха, а является лишь признаком отдельных структур.

Поиски новых параметров традиционной рифмы шли по нескольким направлениям.

В этом плане можно трактовать рифмы Заболоцкого. Его «Столбцы» и поэмы (1926—1933) по числу неточных как будто приближаются к средним рядам — 15%. Но содержание его ряда резко оригинально: самый весомый

тип в нем — женские с внутренним замещением (30% от всех неточных). Рифм с конечным усечением — 27%. Заболоцкий как будто более всех приближен к современному составу рифм. Он продолжает эволюционировать в направлении замещенной рифмы. В стихах, написанных начиная со второй половины 40-х годов, конечные усечения единичны (в мужской рифме их нет!). А внутренних замещений — 44% (от неточных).

Замещения эти в подавляющем большинстве созвучны: Д — Т, К — Г, С — З, Ш — Ж, М — Н, Л — Р, причем созвучность их возрастает — в 20—30-е годы созвучных 82%, в 40—50-е — 92%.

Видимо, Заболоцкий вырабатывает свой канон точной рифмы, где, кроме введенного Пастернаком внутреннего усечения в женской рифме, дозволено еще и внутреннее замещение созвучных (типа: пороДа — забоТа, уроКа — строГо, рукаМи — оргаНе и т. д.).

Пастернак и Заболоцкий утверждают новое содержание созвучного рифменного ряда, расширяя его зону на некоторые типы неточных, на те их виды, где «неточность» минимальна.

Мартынов избирает другой путь. В поэмах «Тобольский летописец», «История об Увенькае» и др., написанных с середины 20-х по конец 30-х годов, он почти отказывается от неточных рифм: у него их немногим больше 2%. (Несколько конечных и внутренних усечений j в женской рифме, несколько внутренних замещений Н — Н' и М — Н.)

Роль Мартынова в рифменной эволюции лежит в другой сфере: пользуясь традиционной рифмой, он изменяет ее функцию в стихе. Отсюда его движение в сторону новой рифмы в 60-е годы.

В 30—40-х годах есть поэты, полностью исключающие рифменный эксперимент, с показателем 0 мужских неточных. Их можно разделить на две группы. К первой принадлежит В. Шефнер. Это пассивное отношение к рифме, с медленным протеканием рифменных процессов (конец 30-х — 40-е годы — неточных 12%, конец 50-х — 60-е годы — 20%, соответственно: внутр. замещ. в женск. 15 и 16%; «смешанных» — 8 и 9%). Видимо, здесь рифма не

является «выдвинутым фактором» и ориентируется на некий средний уровень своего времени.

Ко второй группе относится А. Тарковский. В его традиционности есть момент принципа и полемики. Неточные Тарковского с 30-х по 60-е годы немногочисленны (6%); это традиционные усечения конечного j в женских, узаконенные Пастернаком усечения внутреннего j. На сто рифм Тарковский ошибается в сторону XX века один раз. Зато он ищет рифму уникальную в лексическом смысле, как бы показывая неисчерпанность традиционной рифмы:

Кухарка жирная у скаред
На сковородке мясо жарит,
И приправляет чесноком,
Шафраном, уксусом и перцем,
И побирушку за окном
Костит и проклинает с сердцем.

Все же, если присмотреться к самым «традиционным» рифменным рядам, в их устройстве и тенденциях видна принадлежность к своему времени. Это проявляется в продвинутости созвучия «влево», в игре предударных, в лексической необычности, в разнообразии грамматических сопоставлений. Недаром в числе авторов, чья рифма нравится современным поэтам, на первом месте по нашей анкете стоит Пастернак.

3. «УСРЕДНЕНИЕ» РИФМЫ

Любопытно, что тенденция к «усреднению» рифменного ряда проявляется не только у поэтов-новаторов, но и у традиционалистов 20-х годов. Если первые движутся в сторону точности, то вторые явно тяготеют к обогащению рифменного репертуара неточными рифмами.

В стихах Ахматовой 30-х годов («Тростник») число неточных по сравнению с «Anno Domini» удваивается, достигая 10%, и половина ее неточных уже не традиционные усечения j. Видимо, действительно неточная рифма перестает быть одиозной, «внешней пришелицей» в стихе

и утверждается в поэтическом сознании как закономерная часть рифменного репертуара.

Мандельштам — разительный пример эволюции от традиционного к нетрадиционному рифменному ряду[*]. В «Тристии» (стихи 1916—1921 гг.) на 445 рифм — неточных всего три десятка и из них только 8 подлинно неточные: шёлка — долгой, кузнечик — печка, точат — дочка, воздух — розы. В «Тристии» Мандельштам — принципиальный сторонник рифмы традиционной. Не то — в стихах 30-х годов. В смысле рифмы это как бы другой поэт. Появляются дактилические, и в немалом количестве (около 5%). Встречаются неравносложные, гипердактилические, диссонансные, то есть все признаки резкого рифменного ряда. Типы неточных разнообразны. Мужские усеченные: лжа — горожаН, обуяН — Франсуа, РембраНДТ — ребра, сочась — часТЬ. Есть несколько мужских рифм с замещениями: посидиМ — керосиН, патриарХ — ЛамарК. Женские с усечением j отнюдь не преобладают, их всего 41 на 189 неточных рифм. Женские с усечением: довлееТ — наглея, Кольцова — закольцоваН, любы — убыЛЬ. Женских замещенных — 21: умеР — ополоумеЛ, неНцы — неМцы, деЛать — деВять. Много (30) смешанных: диКиЙ — книГи, КоРоБа — оБЛаКу, зеЛеНь — зеМЛи, надвиНЬСя — мизиНЦа, послеДНеЙ — бреНДи, ТаРа — обРаТно. Особенно много неточных среди дактилических: пепельный — лепленый, вырытый — Ирода — выродка. Есть даже гипердактилические: виноградинами — украденными, ябедами — ягодами. Общее число неточных — 16% — приближает Мандельштама к «средним» рифменным рядам 30-х годов.

Рифма поэтов начала 30-х годов формируется под влиянием многих факторов. Формальные крайности отсекаются. Происходит некое упорядочивание в устройстве стиха. Преобладание силлабо-тонического стихосложения в сочетании с дольником отменяет необходимость неравносложных, ярко характеризовавших рифму преды-

---

		(+)
* В стихах 1908—1915	%	неточн. мужск. — 0,2; женск. — 14,4
1935—1937		— » — — » — — — 11,2; — » — — 27,0

дущего периода. Неравносложные становятся случайны и остаточны, как в стихотворении Б. Корнилова «Семейный совет», где среди правильного чередования мужских и женских вдруг появляется одна неравносложная: заяц твой — хозяйство. Сужение сферы неточных выражается и в падении числа дактилических. (Их крайне мало у Твардовского, Смелякова, Б. Корнилова.)

У молодых поэтов можно различить ориентации на поэтику Есенина (Твардовский, Павел Васильев, Смеляков), Тихонова (Симонов), Багрицкого (Борис Корнилов), «комсомольских поэтов» 20-х годов (Алигер, Долматовский). Эти ориентации происходят в условиях сближения поэтических структур, в условиях выработки общего строя стиха советской поэзии и поэтому не противоборствуют, а взаимодействуют между собой. Самоопределение творческих индивидуальностей выражается не в упоре на необычность и оригинальность средств выражения, а скорее в темпе и в природной интонации. Индивидуальность труднее выделить по ее внешним признакам, она выявляется в истинно поэтической содержательности и потому вырисовывается с меньшим эффектом, но не менее ясно. Это относится прежде всего к Твардовскому, к Смелякову, к рано ушедшим Павлу Васильеву и Борису Корнилову.

Пожалуй, наименьший интерес к рифменным новшествам из названных проявляет Смеляков. Число неточных его медленно падает, и среди них падает доля женских с внутренними усечениями и «смешанных» (в 30-е годы их вместе 20% от числа неточных, в 60-е годы — 10%). Доля женских с конечным усечением растет. Число неточных мужских стремится к нулю. Можно предполагать, что в этом проявляется отстаивание поэтики, сложившейся к концу 30-х годов, от захлестывания новаторскими тенденциями новейшей нашей поэзии.

Однако уровень двух показательных типов рифм (внутр. замещения и «смешанных») и у Смелякова 30-х годов довольно высок. (У Маяковского он никогда не поднимается выше 10% от числа неточных.)

То же можно сказать о Б. Корнилове (18%) и Твардовском (20%).

Процесс укрепления и нарастания названных групп рифм можно отметить и у следующего поколения поэтов — формирования конца 30-х годов: у Кульчицкого — 22%, у Слуцкого — 22%, у Луконина — 19%.

Стабилизация русской рифмы все же не укладывается в генеральную схему «канонизация — деканонизация». Тем более, что к концу 30-х годов вновь проявляется порыв к рифменному новаторству у самих молодых.

4. НОВАТОРСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ КОНЦА 30-Х ГОДОВ

Можно было бы написать работу о влиянии Великой Отечественной войны на русскую рифму. Нет сомнений, что именно во время войны отошел на задний план интерес к рифме у молодого поколения поэтов и новый этап рифменного творчества отложился до начала 50-х годов. Перед поэзией стояли задачи более существенные, темы жгучие и трагические. Война проделала незаполнимые бреши в поэтическом строю, а тем из поэтов — участников войны, которых пощадила пуля, было не до рифменных экспериментов.

До войны для этих поэтов образцом ощущался Маяковский. Однако круг непосредственных учителей был довольно широк и разнообразен. Здесь, конечно, главенствовали Тихонов, Сельвинский, Пастернак. Но и Багрицкий, Антокольский, Луговской, отчасти Светлов.

Однако потребность обновления, обострения рифмы исходила не только из ученичества, а из общего стремления дальше продвинуть русский стих. Маяковский и Багрицкий причудливо уживались и в темах, и в устройстве ранних стихов Кульчицкого, Когана, Слуцкого, Наровчатова, Луконина, Смоленского и других молодых поэтов, добрая половина которых сейчас опубликована в сборниках, посвященных памяти поэтов, погибших в дни Великой Отечественной войны.

Снова на первый план выдвигаются неточные рифмы. В стихах М. Кульчицкого (1939—1942) их 59%, П. Когана (1938—1941) — 68%, Б. Смоленского (1937—1940) — 62%. Более умеренны, но достаточно убедительны неточ-

ные Наровчатова (35%), Слуцкого (33%), Луконина (35%) довоенной и военной поры.

Вновь растет число дактилических и неравносложных.

Перед нами снова «резкие» рифменные ряды. Они сходны по содержанию, но весьма различны по качеству, соответственно таланту и опыту молодых поэтов. Рифмы высокого качества и оригинальности характеризуют поиск талантливого Михаила Кульчицкого.

Я раньше думал: «лейтенант»
Звучит вот так: «налейте нам!»

И, зная топографию,
Он топает по гравию.

Война ж совсем не фейерверк,
А просто черная работа.
Когда, черна от пота, вверх
Ползет по пахоте пехота.
. . . .
На шинели пуговицы вроде
Чешуи тяжелых орденов.
Не до ордена!
Была бы Родина
С ежедневными Бородино!

Трудно сказать, в каком направлении пошел бы рифменный поиск. Начали его очень молодые, неустоявшиеся поэты и сами не успели определить свою задачу. Может быть, поиск этот был преждевременным и означал бы повторение пройденного, ибо не созрели еще факторы, определившие новизну рифмы 50-х годов.

Гадать об этом бесполезно.

Но в истории современной рифмы все же стоит отметить начальные попытки предвоенного поколения освежить рифму.

Попытки в конечном счете не напрасные, ибо рифменный эксперимент новейшего времени идет от тех же корней, в прямой последовательности и преемственности.

XI. СЛОВЕСНАЯ РИФМА

1. НОВЫЙ РИФМЕННЫЙ ПОИСК СЕРЕДИНЫ 50-Х ГОДОВ

Рассмотрение истории русской рифмы в советской поэзии приводит к итогам, сходным с теми, к каким пришел М. Л. Гаспаров в своей работе «Второй кризис русской рифмы». Работа эта заключает огромный материал по истории неточной («аномальной» по терминологии автора) рифмы более чем за сто лет — с 1840 по 1940 год и даже позже. В работе обследовано около 200 000 рифм — цифра внушительная.

Сходство выводов из работы ученого и из данной книги тем более знаменательно, что авторы пользовались разными методами исследования, сравнением разных параметров русской рифмы.

Центральным событием более чем столетнего периода развития рифмы М. Л. Гаспаров справедливо считает «освоение русским стихом неточной рифмовки, которая и сейчас является живой проблемой поэтической практики».

В данной книге изложена мысль, что классическая точная рифма является эпизодом в развитии русской рифмы от народной поэзии до наших дней. М. Л. Гаспаров в основном разделяет эту позицию.

«История русской рифмы, — пишет он в работе "Второй кризис русской рифмы", — представляет собой чередование периодов стабилизации и периодов кризиса — периодов разработки рифмического фонда, определенного некоторыми устойчивыми нормами, и периодов поиска, когда старые нормы рифмовки сменяются новыми. В развитии кризиса рифмы можно выделить три фазы: 1) начальную — отказ от прежних форм рифмовки; 2) вершинную — поиски сразу во всех направлениях, с сильными индивидуальными отличиями, с резкими переломами в писательских привычках; 3) заключительную — одно из направлений поисков определяется как предпочтительное, устанавливаются нормы допустимости соответственно новых видов рифмы, а другие направления поисков от-

мирают. Вряд ли нужно добавлять, что никакой оценочности в слово "кризис" мы не вкладываем».

Исходя из схемы и терминологии М. Л. Гаспарова, мы можем констатировать новый период поиска, вершинная фаза которого — середина 50-х — начало 60-х годов. К середине 50-х годов вновь возник интерес к рифме у поэтов и их читателей. Несколько лет рифма была предметом дискуссий, горячих споров, приятия и неприятия. Интерес этот пришел с новым поколением поэтов, поразивших, в числе других своих качеств, и новой рифмой. В центре дискуссии стояли имена Евтушенко, Ахмадулиной, Вознесенского, Р. Рождественского — наиболее последовательных поэтов новой рифмы. За неожиданными, свежими рифмами молодых поэтов угадывалось нечто большее: потребность освежения стиха в целом, поиски новых путей поэтического выражения, новый взгляд, новый способ рифменного мышления.

Нашу стиховедческую науку, в частности ее отрасль, занимающуюся рифмой, новый взлет застал врасплох. Она не могла объяснить истоков этого взлета, не могла вывести новую рифму из накопившегося в поэзии материала. Единственным поэтом, рифма которого более или менее последовательно изучалась, был Маяковский. Рифменное творчество нового поколения на первых порах было воспринято как возвращение к традиции Маяковского.

«То наиболее ценное, чем обогатилась рифма за последние годы, представляет собой продолжение и развитие принципов рифмовки, разрабатывавшихся Маяковским»*, — пишет критик, в целом сочувствующий новому рифменному эксперименту. Многое, конечно, связывало поколение середины 50-х годов с Маяковским: обращение к идейной традиции революционных лет, полемический запал, эпатирующие моменты формы, потребность прямого общения с аудиторией.

Однако никто не обратил внимания в ту пору на глубокие отличия такого «датчика», как рифма, от рифмы 20-х годов.

Казалось тогда, что поэзия резко разделилась на традиционную и нетрадиционную, две несводимые линии,

---

* *Калитин Н.* Слово и время, с. 338.

несводимые даже внутри самого молодого поколения. Поэтому удивительным показалось, как через десятилетие «свелись» эти линии, как мнимыми оказались противоречия, как явления формы (в частности — рифмы) затушевываали содержательную часть поэзии.

Движение рифмы не локализовалось в творчестве нескольких поэтов поколения 1950-х годов, оно захватило младших представителей военного поколения — Межирова, Окуджаву, Винокурова, Левитанского, Ваншенкина, каждого по-своему, каждого в разной степени, оно затронуло поэтов всех возрастов, даже таких устойчивых против влияния, как Твардовский или Мартынов.

«Надо подчеркнуть со всей категоричностью, — заявил тогда В. Огнев, — сегодня в практике русской советской поэзии нет уголка, куда бы не "достала" новая рифма»*.

«Сейчас вряд ли найдется поэт или критик, который стал бы отрицать самые принципы новой рифмовки, утвердившиеся в стихах не только молодых поэтов, но мастеров старшего поколения»**, — справедливо писал Н. Калитин.

Какое-то существенное изменение происходило в русской рифме, а может быть, в фундаменте всего русского стиха. Широтой своей это явление напоминало вхождение неточной рифмы в русский стих начала века.

Выходом книги Евтушенко «Третий снег» в 1955 году можно условно обозначить новый этап рифмы в советской поэзии. Не станем спорить, если будут предложены другие условные вехи. Но Евтушенко наверняка первый заявил об активизации процесса рифменного развития, вскоре широко разлившегося и продолжавшегося около 20 лет. Если он и не был открывателем новой рифмы, он выбрал ее и один из первых применил в широком масштабе.

«Третий снег» по всем внешним признакам принадлежал к «резкому» рифменному ряду: неточных рифм —

---

* *Огнев В.* Книга про стихи. М.: Советский писатель, 1963, с. 232.

** *Калитин Н.* Слово и время, с. 333.

38%, дактилических — 9%, неравносложных — 3%. Но эти параметры не были особенно удивительны по сравнению с «левой» рифмой 20-х годов или даже с подъемом конца 30-х.

Важно было новое содержание рифменного ряда. Среди неточных «Третьего снега» мужских и женских рифм с конечным усечением меньшинство (мужск. — 5%, женск. — 18%, всего — 23%). Главными типами неточных становятся женские с внутренним замещением (душНо — дужКа) и «смешанные» женские рифмы (блеСТКа — бьеТСЯ — замещение СТ — Ц, усечение К; униЖеН — ниЩиЙ — два замещения: Ж — Ш', Н — Й; рассеяН — спасеНЬеМ — усечение Н', замещ. Н — М). Таких рифм соответственно 17% + 15% = 32%.

С середины 50-х годов в новых поэтических книгах постоянно падает число конечных усечений и нарастает число рифм названных двух типов.

Вот для наглядности небольшая таблица.

	Мужск. и женск. с конечн. усеч.	Женск. с интервок. (внутр.) замещ. и «смешанные»
	(в % от всех неточных)	
Маяковский «В. И. Ленин» (1924)	76	5
Маяковский «Хорошо!» (1927)	46	11
Есенин — стихи 1925 г.	66	9
Тихонов «Орда», «Брага»	75	7
Сельвинский «Улялаевщина» (1924)	41	16
Асеев «Семен Проскаков» (1927—1928)	52	14
Антокольский — стихи 20-х гг.	43	17
Кирсанов «Поэма о работе» (1934)	31	20
Пастернак «Стихи разных лет» (1918—1931)	44	18
Голодный — стихи 1922—1932 гг.	71	11
Светлов — стихи 1924—1939 гг.	62	15
Алигер — стихи 1935—1945 гг.	74	9

Смеляков — стихи 30-х гг.	57	19
Твардовский — стихи 1926—1939 г.	57	20
Кульчицкий — стихи 1939—1942 гг.	39	22
Коган — стихи 1938—1941 гг.	48	10
Наровчатов — стихи 1938—1943 гг.	32	13
Луконин — стихи 1939—1945 гг.	36	18
Соколов — стихи 1948—1957 гг. 62 15		

И вот соотношения, начиная с 50-х годов:

Евтушенко «Третий снег» (стихи 1952—1954 гг.)	23	32
Евтушенко «Поющая дамба» (1972)	8	48
Евтушенко «Поэта вне народа нет» (1974)	14	50
Ахмадулина «Струна» (1962)	1	60
Вознесенский «Взгляд» (1972)	10	37
Казакова «Пятница» (1965)	12	56

В этой небольшой таблице кратко изложена принципиальная схема эволюции русской рифмы с 20-х по 60-е годы. Но прежде, чем давать к ней объяснения, хочется ее продолжить, чтобы показать всесторонность происходившего движения. Младшие поэты военного поколения:

Винокуров «Музыка» (1964)	4	51
Окуджава «Март великодушный» (1967)	15	39
Межиров «Подкова» (1967)	26	28
Левитанский «Земное небо» (1963)	12	34

Эти поэты явно формировались в другой рифменной среде, но каждый по-своему (более круто Левитанский, более мягко Межиров) стали на новый путь рифмования.

Соколов, который накануне рифменного поворота 50-х годов по содержанию своего ряда повторял опыт предыдущего периода (в начале книги «Разные годы», 1966), явно сменил способ рифмовки.

Соколов «Городские стихи» (1977)	26	29

В стихах Соколова, явно не акцентирующего эксперимент, появлялись в заметном количестве дактилические и даже гипердактилические рифмы, мелькнули неравносложные. После удивительно однообразного чередования мужских и женских в четверостишиях раннего периода появились оригинальные строфы, необычные чередования, —— все, что свидетельствует об изменениях рифменной психологии.

Новым веянием явно поддались поэты предвоенного формирования — Луконин, Слуцкий, Глазков, Наровчатов. (Наровчатов — стихи 1959—1967 — 10 и 37%.)

Более устойчивым к новой волне рифм оказалось предыдущее поколение.

Твардовский — стихи 1959—1968 гг.	37	17
Смеляков — стихи 60-х гг.	74	11
Шефнер — стихи 1958—1966 гг.	37	25

Однако у Твардовского и Шефнера можно усмотреть некоторое влияние нового рифмования в снижении числа конечных усечений. У Твардовского — в расшатывании конечных созвучий, в значительном росте числа неточных дактилических (минуло — немилое); у Шефнера в росте числа замещенных и «смешанных», в расширении рифменного репертуара. Анализ точных рифм и лексики рифменного ряда подтверждает этот вывод.

В стабильности рифм Смелякова, даже в некотором его «отступлении» к 20-м годам отражена позиция, о которой сказано выше.

Закономерность изменений рифм по поколениям, по-видимому, проста: чем дальше отстоит поэт от новой волны рифм по времени своего формирования, тем меньше отразилось в его рифменном ряду новое движение. Свидетельство тому — Пастернак и Заболоцкий. Пастернак твердо держится в кругу расширенных правил классической рифмы, выработанных в 20—30-е годы. Заболоцкий же дождался времени, когда преобладание внутренних замещений стало нормой. (В стихах 1946—1958: неточных — 5%; из них женск. с конечн. усеч. — 11%, с вн. усеч. и «смеш.» — 46%.)

Видимо, один Мартынов наиболее причастен новому рифменному движению — рифменный репертуар его расширился, число неточных выросло до 10%, дактилических до 10%, поэт стал применять составные, диссонансные и другие рифмы, ранее ему чуждые («Новая книга», 1962)*.

Представленная выше таблица, где рифмы разных поэтов сравниваются по двум параметрам, свидетельствует о двух коренных изменениях, происшедших в рифме к середине 50-х годов:

1. соотношения конечных звуков отступили на задний план перед соотношениями внутренних;

2. усечения, как способ устройства неточной рифмы, отступили перед замещениями и более сложным соотношением звуков.

Все это означает передвижение акцентов рифменного сознания в глубь слова, изменение единиц созвучия и коренную перестройку рифменных рядов.

Наша таблица, конечно, мало раскрывает суть происшедшего, она лишь по внешним и недостаточно объемным параметрам дает наглядное представление о различиях современного рифменного состава и состава 20—40-х годов. Более наглядно это различие предстанет, когда раз-

---

* Коренные изменения в составе неточных рифм подготавливались в творчестве старших поэтов после 20-х годов. Общее направление (отказ от конечных усечений) определилось довольно рано в мужской рифме, о чем свидетельствуют нижеследующие данные.

Падение числа мужских усеченных рифм
(в % к общему количеству мужских рифм) (+)

Асеев (1920—1922)	30,7	Луговской (1926—1929)	19,3
(1956—1960)	1,7	(1955—1957)	1,9
Тихонов (1924—1927)	24,7	Кирсанов (1930)	18,4
(1957)	9,5	(1961—1968)	9,2
Сельвинский		Прокофьев (1927—1931)	9,7
(«Улял.», 1924)	43,3	(1952—1957)	0,5
(«Улял.», 1952)	3,8		

Пастернак, Заболоцкий, Саянов, Рыленков, Грибачев, Твардовский вовсе перестали прибегать к мужским усеченным в 50-е годы.

говор пойдет о рифменном репертуаре нашего времени. Серьезные изменения в рифме и более ясно обозначившиеся ее тенденции свидетельствуют о дальнейшей эволюции стиха советской поэзии, о новом ее шаге, о разветвлении ее структур.

Наступление нового способа рифмования в поэзии явственно ощущалось лет десять. Но уже в 1974 году один из приверженцев новых рифм, П. Вегин, констатировал: «Рифма сейчас топчется на месте. Лет десять как топчется» («Анкета»).

В статье «Преимущественно о рифме», написанной в 1962 году, поэт К. Ваншенкин писал: «Еще несколько лет назад пишущих стихи грубо делили на слишком увлекающихся рифмой и на слишком игнорирующих, не подчеркивающих ее... Мне кажется, что сейчас уже нет такой разницы, эти крайности как бы сблизились... Почти узаконен и развивается внедренный молодыми поэтами (Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной) принцип "полбы — полный", "фартук — фарша", "голубчика — голубенький"».

И дальше: «Однако такие рифмы в большом количестве утомительны. Нельзя, чтобы внимание читателя все время было сосредоточено только на рифме, не стоит гипнотизировать читателя рифмой»*.

Сторонники новой рифмы и противники ее «излишеств», споря о вкусах, не заметили, что все вместе вступили в новый период рифмования, что сформировался стих с рифмой на уровне слова и что «традиционный» Винокуров и «парадоксальный» Вознесенский мыслят в одной системе рифм.

Новый принцип рифмования довольно быстро вошел в поэзию, ибо в целом поэзия XX века восприимчива к новшествам. Речь вскоре шла не о принципе рифмования, а об умеренности его применения.

Любопытно, что поэты резких рядов и самых эволюционных дают весьма близкие параметры неточных, как было и в начале 20-х годов. Для сравнения:

---

* *Ваншенкин К.* Наброски к роману, с. 101—102.

	Неточн. (% от общ. числа рифм)	Из них: (% от числа неточных) Конечн. усеч.	Вн. замещ. и «смешанных»
Маяковский «В. И. Ленин» (1924)	57	55	5
Багрицкий «Юго-Запад» (1928)	19	67	7
Ахмадулина «Струна» (1962)	38	1	60
Винокуров «Музыка» (1964)	9	4	76

Из приведенной таблицы видно, что различные структуры внутри системы стиха «не столь различны меж собой» и вполне узнаваемы. Тут важно не количество неточных, а соотношения различных типов внутри них.

Стабилизация новых рифменных отношений происходит довольно основательно и действительно дает повод утверждать в начале 70-х годов, что «рифма топчется на месте». Однако «топчется» она на новом месте.

Любопытные данные в этом отношении дают «Дни поэзии» 1960 и 1970 годов.

Поэты, представленные в обоих изданиях, дают следующие показатели*.

	Неточн. (% от общ. числа рифм)	Из них: М. и ж. с усеч. конечн.	Ж. с вн. замещ. и «смешан.»
«День поэзии», 1960	20	19	35
«День поэзии», 1970	23	19	36

Стабильность поразительная. Данные по сборникам в целом примерно те же. Включение новых поэтов за це-

* Алигер, Ахмадулина, Белинский, Боков, Ваншенкин, Гатов, Дмитриев, Друнина, Евтушенко, Железнов, Козловский, Котляр, Куняев, Левитанский, Мартынов, Межиров, Озеров, Ошанин, Поликарпов, Слуцкий, Соколов, Тихонов, Френкель. Поэты разных поколений и разной манеры в применении рифмы.

лое десятилетие не дает существенных изменений в содержании рифменного репертуара.

«День поэзии», 1960 (в целом)	20	25	33
«День поэзии», 1970 (в целом)	21	28	31

А вот «средний статистический» ряд через семь лет:

«День поэзии», 1977 (в целом)	22	29	36

«День поэзии» 1977 года разделен на части соответственно поколениям советской поэзии. Небольшие неточности в этом плане не играют особой роли. Приведем данные по поколениям:

Поэты старше 50 лет	22	33	28
Поэты от 40 до 50 лет	21	25	42
Поэты моложе 40 лет	25	33	38

Видимо, мы живем в период усвоения рифменных достижений литературой, в период утрясения рифменных рядов, перехода в органику новых типов рифм и по-новому составленного рифменного репертуара. Установились основные группы рифм и их главные соотношения. Скорей всего именно эти группы будут расширять свою сферу в ближайшее время.

Происходит не только «привыкание» к новым типам и соотношениям рифм у поэтов и читателей. Происходит массовое изменение рифменного мышления и становление новых его форм.

Суть этого фундаментального процесса можно обозначить как утверждение рифмы на уровне слова, словесной рифмы. Наше предположение о развитии рифмы от низших единиц к высшим можно считать подтвердившимся.

В наши дни вкус как будто еще не фиксирован, норма не установилась. Отсюда отмеченный исследователями «эклектизм» современного способа рифмования, который «допускает самые "авангардные", нетривиальные и даже иногда просто шокирующие формы рифмовки, но одновремен-

но относится чрезвычайно терпимо ко всем формам традиционных рифм, вплоть до радость — сладость»*.

Безграничность современного вкуса все же кажущаяся.

Норма в понимании XVIII—XIX веков едва ли восстановима.

Рифма на уровне слова требует иного уровня нормы. Границы этой нормы еще не окончательно определились, поскольку поэты еще не освоили всесторонне механику словесной рифмы и она только начинает осознаваться как часть современной поэтики. Однако все это проясняется. В понятие словесной рифмы постепенно встраиваются на равных правах точные рифмы с развитым предударным пространством, типы неточных, где звуковые комплексы расположены по обе стороны от ударения, предударные, «смешанные», рифмы с перемещением, диссонансы, разноударные, одногласные, то есть основная масса имеющих хождение рифм.

Формальное устроение рифмы по звуковому принципу перестает быть главным определителем и достаточной основой классификации.

Необходима новая типология рифмы, которая несомненно сложится, как только нам станут более очевидны контуры системы стиха современной советской поэзии.

2. НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ИЗУЧЕНИИ РИФМЫ

а) Вопрос о новой функции рифмы

Перестройки в системе стиха русской поэзии за последние пятьдесят лет выразились не только в звуковой эволюции рифмы, о которой, главным образом, идет речь в данной книге. Среди всех проблем рифмотворчества вопрос об акустике рифмы наиболее ясен.

Гораздо хуже обстоит дело, когда речь идет о функции рифмы в стихе. Мы чувствуем, что и функция эта меняется. Только представляя себе все многочисленные и сложные внутристиховые связи, можно в какой-то степени до-

* *Исаченко А. В.* Рифма и слово, с. 4.

стичь «обратных результатов» — того вожделенного уровня знания, когда по рифме можно будет судить о движении содержательной сути стиха.

А. Л. Жовтис так формулирует проблему: «Когда говорят о “современном стихе”, имеют в виду прежде всего ритмику да еще, может быть, так называемую “левую рифму”. Но компоненты эти, как бы важны они ни были, не существуют сами по себе, а взаимосвязаны с лексикой, синтаксисом, графическими приемами поэта, с наиболее общими принципами создания художественного произведения. Процесс перестройки структуры русского стиха непременно должен был затронуть все его стороны, в том числе и закономерности, которые определяли в силлаботонике рифменную композицию. С такой точки зрения вопрос о “способах рифмования” не должен показаться частным, ибо это в конечном счете — проблема стихотворной формы в целом»*.

Внимательные исследователи с разных сторон подходят к изучению соотношений внутри системы стиха. И уже существует ряд ценных мыслей и соображений по этому поводу. Р. А. Папаян в работе «Структура стиха и литературное направление» пишет: «В динамике литературного процесса условия существования размера меняются. Один и тот же стихотворный размер не тождествен себе в разные периоды развития национальной поэзии»**. Это целиком приложимо и к рифме.

Рассматривая «традиционные» глагольные рифмы Маяковского, М. Штокмар отмечает: «Даже и те элементы традиционной рифменной техники, которым Маяковский сознательно противопоставлял свою рифмовку, на деле все же входят в его поэтическую систему»***.

Следует всегда помнить, что звуковое состояние рифмы не тождественно способу рифмования в целом и что

---

* *Жовтис А. Л.* О способах рифмования в русской поэзии, с. 64.

** *Папаян Р. А.* Структура стиха и литературное направление // Проблемы стиховедения: Сб. Ереван: Изд-во Ереванского гос. университета, 1976, с. 84.

*** *Штокмар М. П.* Рифма Маяковского, с. 140.

общую оценку состояния рифмы можно произвести только в системе стиха. Поэзия развивается неравномерно. И порой поэты, кажущиеся по рифме традиционными, оказываются более продвинутыми в способе рифмования, чем самые парадоксальные новаторы. Ибо истинное новаторство располагается в глубинных слоях системы стиха, а не на ее поверхности. Взаимодействие двух уровней новаторства — во внешнем устройстве рифмы и функциональном ее применении — в конечном счете и приводит к наглядным изменениям в способе рифмования — и, значит, в системе стиха.

«...В метрически рискованных (более или менее свободных) стиховых системах стирается принципиальная грань между рифмой и звуковым повтором... Наибольшее расстояние между рифмой и звуковым повтором наблюдается в поэзии XX века, особенно в дольнике и акцентном стихе; в верлибре их значение уравнивается»*, — констатирует О. И. Федотов.

Тише, тише, тише, тише, — домовые на педалях сонатину оборви, оборви же, расплети же, вот завыли, нападая — Коперфи-и-и...

Сон
сам
сел
в сонм
сов.
Синь.
До ре ми фа соль ля си.

(*Кифсанов*. «Моя именинная»)

Пример, приведенный из Кирсанова, самый простой вид уравнивания в правах рифмы и звукового повтора. В своих известных поэмах Леонид Мартынов это уравнивание делает главным приемом рифменной композиции. Он сознательно дает стихотворный текст без деления на

---

* *Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русской рифмы: Автореферат, с. 14.

строчки, как прозу, сохраняя, правда, строгое метрическое устройство. Позже этим приемом воспользуется Кирсанов в поэме о Макее-Емилиане, написанной раешником.

«Растворение» рифмы в поэтическом тексте приобретает особое значение у некоторых поэтов новой формации. «Русская рифма, эволюционируя, существенным образом видоизменяется и качественно, и количественно, и особенно функционально: резко увеличивается количество рифмующих элементов стиха (звуков в слове, слов в стихе); рифмующее созвучие перемещается влево (как в слове, так и в стихе); рифмуются, главным образом, не суффиксы и флексии, а корни и несущие их отблеск в силу своей выдвинутости — префиксы, или даже целые слова и группы слов, то есть самостоятельные смысловые сгустки; к началу XX века рифма приобретает преимущественно смысловой характер и как мощный семантический рычаг становится одним из самых действенных факторов тематического развития стихотворения, направляющих и корректирующих его»*.

Видимо, автор имел в виду переход акцента от ритмообразующей к смыслообразующей функции рифмы. Маяковский, как переходное явление, форсировал смыслообразующую функцию рифмы через усиление ее ритмообразующего значения.

В дальнейшем ходе развития в этих функциях произошло разделение, появились новые формы организации стиха. А. Л. Жовтис ставит вопрос об изменении психологических факторов русского рифмования. «Вся наша поэзия XIX — начала XX в. развивается под знаком непременно оправдываемого рифменного ожидания»**.

Уже в стихе Маяковского автоматизм рифменного ожидания нарушается, внимание фокусируется на рифме и постоянно освежается ее восприятие в основном за счет изменения ритмических чередований рифм, их звуковой и лексической необычности.

---

* *Федотов О. И.* Фольклорные и литературные корни русской рифмы: Автореферат, с. 13.

** *Жовтис А. Л.* О способах рифмования в русской поэзии, с. 65.

«Однако в способах рифмования Маяковский в основном оставался верен традиции... Стих Маяковского не стал верлибром. Эффект рифменного ожидания не претерпел в творчестве поэта важных изменений»*.

Рассматривая творчество современных поэтов, в первую очередь А. Вознесенского, как наиболее сравнимого по новаторской установке с Маяковским, исследователь констатирует: «Границу между собственно рифмой и внутристрочными звуковыми повторами провести у Вознесенского труднее, чем в поэзии XIX в. или у Маяковского». «В "Монологе Мерелин Монро" по сути дела нет уже ни перекрестной, ни опоясывающей рифмовки — есть звуковые ряды, вертикальные и горизонтальные, они возникают и исчезают, они подчеркивают внутристрочные членения и интонационные периоды, они затухают в одном месте и вспыхивают в другом»**.

Можно подумать, что «растворение» рифмы в поэтическом тексте связано со свободой метрической конструкции. Однако в современных стихах самой разной творческой ориентации — у Евтушенко, Слуцкого, Сулейменова, Бокова, Сосноры, Луконина и особенно наглядно у Мартынова — «эффект рифменного ожидания, канонизированный в поэзии прошлого, решительно теряет значение»***.

«Классический стих модернизован, он не похож на любую из возможных модификаций XIX или начала XX в. именно благодаря тем изменениям, которые преобразовали в нем эффект рифменного ожидания»****.

К сходным выводам приходит В. С. Баевский в работе о современной строфике.

С середины XIX века, — отмечает он, — после того, как строфа перестает быть «знаком жанра», а становится «активным выразительным средством поэзии», «растор-

---

* Там же, с. 67.

** Там же, с. 69—70.

*** Там же, с. 73.

**** *Жовтис А. Л.* О способах рифмования в русской поэзии, с. 72.

гается былая связь между конфигурацией клаузул (рифм) и строго определенным размером».

До наших дней происходит «неуклонное нарастание процента четверостиший». «Значит ли это, что строфа беднеет? Едва ли. Гамма форм становится все более пестрой за счет разнообразия клаузул и рифм катренов... В новейшей лирике встречаем 82 вида катренов. Это богатство вызвано варьированием слогового состава клаузул и способов объединения рифмой двух, трех, всех четырех стихов. Кроме внутристрофичных связей, возникают сильные межстрофичные сцепления, еще увеличивающие сложность строфической композиции... В судьбе строфических форм имманентную традицию жанра постепенно вытесняет воздействие народной поэзии. Источником обновления становится фольклор»*.

Нам уже не покажется неожиданным, что изменения акустики рифмы свидетельствуют об изменениях более высоких ее уровней — и в устройстве, и в функции.

Захват рифменным созвучием предударного поля, продвижение «влево», соотносится с заменой классической морфологической рифмы, образуемой в основном перекличкой морфем и лишь порой — корней и флексий (молод-ое — ин-ое, сад-ами — замк-ами, черн-е-ют — ред-е-ют, подков — лугов), рифмой на уровне слова, рифмой словесной (стрелял — столяр, полоса — паруса, постно — поздно — Винокуров; баламут — было мук, кроме — кровью, умник — умер, покажется — пока еще — Евтушенко)**.

Поэты давно уже ощутили «изнашивание» морфемной рифмы, она кажется «банальной», «стертой», утратившей ассоциативную силу.

В новой поэзии XX века (Маяковский, Пастернак, Асеев) начинает утверждаться словесная рифма. В наше время она становится массовой.

---

* *Баевский В. С.* Строфика современной лирики в отношении к строфике народной поэзии // Проблемы стиховедения: Сб. Ереван: Изд-во Ереванского гос. университета, 1976, с. 52—53.

** Примеры из статьи А. В. Исаченко «Рифма и слово». Ему же принадлежит термин «словесная рифма».

Словесная рифма — явление многостороннее и означает не только смену звуковых комплексов и грамматических категорий.

Она может быть осмыслена только в связи с новой ее ассоциативной функцией, ибо по звуковой оболочке иногда не отличается от традиционных, классических типов рифм.

В строгой классической строфе ассоциативное направление рифмы идет «от предыдущего к последующему». «При свободном построении строфы, когда композиция не предсказывает обязательного появления рифмы... соблюдается направление от последующего к предыдущему... В таких случаях значение отдельного комплекса в звуковой структуре стиха окончательно выясняется только по прочтении всего стихотворения»*.

В качестве примеров подобного строения обычно приводят стихи Вознесенского, Кирсанова, Мартынова. Однако новая функция рифмы проявляется в гораздо более широких масштабах.

Б. П. Гончаров приводит примеры изменения чередования клаузул в «Василии Теркине» Твардовского, впрочем, усматривая в этом лишь «опосредованное» влияние рифмы на ритм**.

Дело, видимо, обстоит серьезнее, и весь пучок — звук-ритм-смысл — по-особому завязан в новой поэзии.

Обращение к фольклору при изучении современной рифмы в полном объеме весьма плодотворно, ибо опровергает легенду о принадлежности нового модернизму. «Авангардизм» ставится на место. Он оказывается не оторванным, а связанным со всем ходом развития поэзии, где он доводит до крайности лишь отдельные моменты и, нарушая меру, выбрасывается за грань искусства, как заигравшаяся рыба выпадает из моря на берег.

---

* *Толстая* С. М. О фонологии рифмы, с. 301.

** *Гончаров Б. П.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, с. 139—140.

б) Возможные аспекты изучения рифмы

В современном стиховедении накопилось много фактов и соображений об акустическом устройстве рифмы и его стадиальных изменениях. Однако множество пробелов обнаруживается в нашем знании с расширением наших представлений о функции рифмы.

Звуковое состояние рифмы изучено пока вне связи с общим звуковым устройством поэзии. Не объяснены, например, различия в замещениях народного и литературного стиха.

Некоторые особенности современного стиха как бы вступают в противоречие с нашими устоявшимися представлениями о месте, назначении, грамматике рифмы. Так, требует объяснения процесс частичной «реграмматизации», отмеченный для словесной рифмы. Выше было показано, что «рифменное ожидание» также требует нового понимания, что рифма в современном стихе оказывается «не на месте», что прежнее ожидание обязательного, на фоне нового устроения стиха, становится ожиданием «неожиданного».

Неоднократно упоминавшаяся ранее паронимия в приложении к рифме оказывается частным случаем и воспринимается как естественное развитие полноты созвучия. На деле паронимия, как она понимается лингвистической поэтикой, является следствием каких-то более объемных звуковых процессов в стихе и может прочно связать эти процессы с состоянием рифмы.

«Паронимический взрыв» в русской поэзии XX века наводит исследователя на мысль, «что фонетика поэтического языка активна, но пока еще мы находимся у самых начал ее систематического анализа»*.

С другой стороны, новые методы исследования позволяют подойти к стиху и рифме на другом фонетическом уровне — на уровне символики звуков.

В русской поэтике неоднократно ставился вопрос о связи эмоционального и звукового значения звуков речи. Для рифмы, где звуковые начала являются «выдвину-

---

* *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М.: Наука, 1979, с. 272.

тым фактором», такого рода изучение может привести к неожиданным результатам, может быть, даже в плане психологии рифменного творчества.

Ломоносов первый, а позже символисты (Белый) и футуристы (Хлебников, Маяковский) — все по-разному, но все же произвольно толковали символику звуков. Нынешняя наука подходит к этому вопросу экспериментально, подтверждая гипотезу, «что звуковая форма слова обладает символическим значением, которое в силу действия мотивировочной тенденции должно поддерживать, подчеркивать понятийное значение слова»*.

Мало изучен и механизм эстетического воздействия рифмы. Здесь мы чаще всего ссылаемся на поэтические строки, на метафоры, где сами авторы стихов изображают таинственное функционирование рифмы. Видимо, современные лингвистика, психолингвистика и психология речи могут помочь в открытии закономерностей в психологическом воздействии рифмы.

Вопрос, видимо, надо ставить шире. И с разных сторон подойти к «тайне автора».

В частности, при развертывании высказывания (фразы) действует особый запоминающий механизм нашего сознания, который возвращает от конца высказывания к началу. Фраза до ее окончательного завершения представляет собой нечто неопределенное по содержанию. «Возврат» к началу и придает ей полноту и определенность содержания. Можно предполагать, что и рифма играет особую роль в этом «возврате» к началу поэтического высказывания.

Слабо разработан и вопрос о происхождении рифмы.

Кажется, мало кто сейчас придерживается теории происхождения русской рифмы из случайных звуковых повторов в народном эпосе. Исконное наличие рифмы в речевых жанрах русского фольклора, может быть, дает новый ключ к решению названной проблемы и, во всяком случае, опровергает теорию заимствования русской рифмы из поэзии польской, немецкой или французской.

---

* *Журавлев А. П.* Фонетическое значение. Л.: Изд-во ЛГУ, 1974, с. 15.

Русская рифма — явление необычайно давнего происхождения. Исследование функции звукового повтора на древних стадиях развития мышления (магия) может привести нас к истокам рифмы. В этом плане весьма интересны работы молодого исследователя А. Чернова о звуковых повторах «Слова о полку Игореве»*.

Сказанное выше — лишь общий набросок плана изучения рифмы. В нем, вероятно, не охвачены все аспекты этого изучения.

Интерес к рифме у современных стиховедов — залог того, что в ближайшие годы мы узнаем много нового, дополняющего, а может быть, и опрокидывающего наши понятия об этом многогранном явлении поэтической речи.

3. СОВРЕМЕННЫЙ РИФМЕННЫЙ РЕПЕРТУАР

Рифменный репертуар современной поэзии огромен. Рифм много. Правда, разные типы их используются с различной интенсивностью. Постепенно устанавливается нечто вроде современной нормы, нового рифменного канона. Этот канон отличается от строгих правил XIX века размытостью границ, возможностью включения, хотя и в небольших дозах, самых разнообразных типов рифм.

Стемнело,
В траве не усмотришь тропинку вертучую...
И вот, чтобы глаз мой на чем-то его не поймал,
Куст
Выпускает тень, —
Как чернильную тучу
Под страхом погони выбрасывает кальмар.

(*Новелла Матвеева*)

Далее в стихотворении следуют в строгом порядке мужские и женские рифмы. Такого рода «непредубежден-

* *Чернов А.* Штрихи к двум портретам рифмы // Литературная учеба, 1978, № 5, с. 176.

ность» — характерная черта современного способа рифмования.

Наиболее широк и оригинален репертуар «резких» рифменных рядов (Вознесенский, Рождественский, Сулейменов) или рядов с наиболее выраженной установкой на новое устройство рифмы (Ахмадулина, Кушнер).

Как всегда, яркое поэтическое дарование сказывается и в рифме — порой даже не в устройстве рифмы, а в ее лексике или в высшей целесообразности ее применения. Почти все крупные поэты последнего двадцатилетия так или иначе испытали на себе влияние рифменных новшеств и усвоили общий ход рифменного развития.

Наиболее бедны и эклектичны рифмы поэтов, лишенных яркого дарования и не прошедших хорошей поэтической школы. Именно они часто используют «легкие» и устаревшие конечные усечения: крови — окропил, мило — сизокрылый. А из новых типов применяют наиболее бедные варианты: сроКи — окоПы, рукопожатЬеМ — кровати (двойное усечение).

а) Точные рифмы

Относительно точной рифмы существует два противоположных предположения. Одно, исходящее из «стратегии» рифмы, — что число точных падает. Другое, —— из рифменной практики сегодняшнего дня, — что число их растет. Видимо, суть не в этом.

Точная рифма так же эволюционирует, как и неточная. Просто на ее эволюцию меньше обращают внимания. Порой даже и специалисты называют точную рифму «классической» или «пушкинской». Между тем точная рифма сходна с классической только тем, что ее заударные звуки тождественны или близки к тождеству. Нетленность и неизменность точной рифмы чаще всего аргументируется тем, что и в наше время употребляются пары: «кровь — любовь», «розы — морозы», «луна — бледна» и т. д. Это верно. Но доля таких традиционных пар в современном стихе довольно незначительна. Часто они употребляются в качестве стилистических «знаков» — либо в виде стилизации, либо в каче-

стве указания, что данный автор является приверженцем поэтической традиции. Лексика традиционных рифм несет сейчас повышенную стилистическую функцию.

Рифменный ряд характеризуется не отдельными парами рифм, а их совокупностью, в которой и выявляются особенности способа рифмования. Современные точные рифмы отличаются от рифм XIX века, во-первых, своим лексическим составом. Это наиболее очевидно.

Во-вторых, своей глубиной, то есть участием предударного пространства в созвучии. В. Брюсов когда-то считал глубокие рифмы Пушкина признаком новизны его рифм. Между тем совпадающих опорных в женской рифме IX главы «Евгения Онегина» не более 9%.

В наше время совпадение опорных почти обязательное правило. За сто лет число совпадающих опорных выросло в 4—5 раз. Если в XIX веке совпадение опорных было признаком определенной стилистики, то сейчас, наоборот, — именно «мягкие» рифмы являются отступлением от общепринятого звукового устройства рифмы, то есть определенным стилистическим приемом.

«Посвящает — предлагает (Батюшков) — представляется сейчас невозможной, — замечает современный поэт О. Дмитриев. — Если "посвящает", то "прельщает", "прощает", "обещает", а если "предлагает", то "помогает", "полагает", "оберегает"» («Анкета»).

Продвижение «влево» от ударения — основной процесс, происходящий в рифме, — одинаково относится и к точным и к неточным.

Недаром Брюсов рассматривал паронимические рифмы Пушкина как «новые». Тяга к паронимизму обнаруживается как в точных, так и в неточных рифмах. Рифмы: горы — поры (точная), меся — меня (одногласная), тóки — тóги (неточная) — паронимы и в принципе построены одинаково. Повальное движение влево выражается в точной рифме как ее «укрепление», то есть увеличение поля созвучности (с одновременным сокращением поля вариантности). В некоторых рядах обязательность совпадения опорных становится невыносима. Хочется либо «бедности», либо неточности.

Если бы не было неточных, русской рифме грозила бы омонимическая смерть. Поэт Я. Козловский написал экспериментальную книгу, построенную на одних омонимических рифмах. Омонимы в ней исчерпаны.

Близка к омонимизму и тавтологическая рифма, которую нередко применяет в стихах Левитанский. Это игра на оттенках значений:

...и дорога в горы, где каждый виток дороги
чуть выше, чем предыдущий ее виток,
и виток дороги — еще не итог дороги,
но виток дороги важней, чем ее итог.

С меньшей последовательностью тавтологические рифмы применяются и другими поэтами. Например, В. Соколовым:

Не умерли, не умерли,
Как подобает всем влюбленным,
Ни сумерки, ни эта птичь,
Где на венчальный наш кирпич,
Андрониковский наш кирпич,
Шел с торжествующим поклоном
На москворецкий наш кирпич,
На обручальный наш кирпич,
На красный, тающий кирпич
Снег, охраняемый законом.

Известную роль среди мужских играют одногласные — рифмы с открытым слогом и несовпадающими опорными согласными (в XIX веке их старались избегать), вроде меСЯ — менЯ (Дрофенко), теребЯ — бытиЯ, ноябрЯ — журавлЯ, лицУ — лесУ (Шкляревский), придУ — плитУ, спалА — сполнА (Межиров)*. Эти рифмы порой рассмат-

* С одногласными, где широко развито предударное пространство, экспериментирует С. Куняев (наблюдение М. Гаспарова): хвоСТЫ — ПСЫ, угЛУ — ЛЬвУ, сенТяБрЯ — ТеБЯ, ПРоШЛА — КОСТРА (сложная перекличка П — Т — К, С — Ш, Р — Л), найТИ — сТеПИ и т. д.

риваются как вид точных (совпадение ударной гласной при нулевых согласных), как и в попытке классификации, сделанной в этой книге. Их же можно рассматривать и как вошедший в практику тип предударных рифм, поскольку в большинстве современных одногласных несовпадение компенсируется созвучием согласных в предударной части слова (ЖиЛА — ЖаРА — Ахмадулина).

Зарождение новых типов рифм происходит незаметно внутри типов уже знакомых. Так, видимо, именно в периферии мужских естественно формируется новая предударная рифма. ВеТРУ — Во РТУ, СТоРонЫ — СТаЛа тЫ (Евтушенко), ВоРЧА — ВЧеРА (Вознесенский).

Одногласные рифмы наглядно демонстрируют, что в наше время нет резкого перехода между точными и неточными рифмами.

Предударное пространство точных устроено по тому же принципу, что и в неточных. В точном созвучии также участвует все слово в целом. Приведем примеры звуковых соотношений в предударных согласных точных рифмах.

Мужские: ЧеЛе — тоЛЧее (Окуджава), ХРиСТе — сеСТРе (Вознесенский), ТеБе — ТиРе, ГоЛоВе — ГаЛиФе (Вознесенский), ТРуБу — ТРуДу (Шкляревский), СЛоВа — Со ЛБа (Наровчатов), СПаЛа — СПоЛна (Межиров), ПРоТяНи — ПРосТыНи (Зенкевич), ГРом — вРаГом (Коринец), ЛеТах — ЛаДах (Левитанский), ЛеПил — ЛюБил (Окуджава), ЛоМоть — МоЛоть (Снегова), яНтаРя — яНваРя (Шаламов);

женские: ПовСюду — ПоСуду (Ваншенкин), ЗВеРели — СВиРели (Винокуров), Вагона — Ворона (Шкляревский), ПодСПудно — ПоСудно (Снегова), КаЗнила — КиЗила (Ахмадулина), тРиБуны — БуРуны (Зенкевич), оТ Жажды — оДнажды (Наровчатов), моРЗянку — СпоЗаРанку (Николаев), уСТаНовку — обСТаНовку (Слуцкий), я К АЗову — юГ по Зову (Тарковский), ГоСТинец — ГоСТиниц (Костров), НеМило — МаНило (Булавин).

Среди точных — наибольший простор для созвучий в предударном положении дают мужские, наименьший — дактилические.

Как известно, в неточных — наоборот.

б) Паронимия

Особое явление, в котором видна словесная природа современной рифмы, — паронимия.

Весьма интересное наблюдение над паронимией в поэтическом языке сделано В. П. Григорьевым.

Паронимия — сближение разнокорневых близкозвучных слов. «Рабочий минимум» паронима — совпадение двух согласных (вспомним «рабочий минимум» созвучия!).

Развитие, которое получила паронимия в поэтическом языке русской советской поэзии, и роль, которую она играет в поэзии наших современников, «заставляет обратить на нее особое внимание». Новое понимание звукового повтора не как механического повторения нейтральных к смыслу звуковых комплексов (Бальмонт), а как смыслового сопоставления созвучных слов В. П. Григорьев связывает с именами Хлебникова, Маяковского и Пастернака (но и не только с ними).

«Суть преобразования заключалась в том, что отдельные глубокие звуковые повторы начинают последовательно характеризовать не фоническую схему стихотворных строк независимо от их членения на слова, но некоторые из этих слов, то есть слова, как смысловые единицы текста... Слова-паронимы теперь не столько совпадают друг с другом в тексте по одному-двум и даже трем, четырем и более звукам, сколько отличаются друг от друга всего лишь по трем-двум, а то и по одному-единственному звуку»*.

Ученый говорит и о «проблеме связи между паронимическим фондом языка и направлением поэтических ассоциаций».

Все сказанное В. П. Григорьевым прямо относится и к современной рифме; странно, что ученый именно рифменную позицию паронима называет «слабой».

Ясно, однако, что «паронимический взрыв» в русской рифме происходит на фоне аналогичного процесса внут-

---

* *Григорьев В. П.* Паронимия // Языковые процессы современной русской литературы: Сб. М.: Наука, 1977, с. 189 и след.

ри стихотворной системы, означающего примерно те же определения слова как звуко-смысловой единицы.

Точность — неточность перестают быть главной характеристикой рифмы в системе словесных рифм, критерием «левизны» или показателем «современности» рифменного ряда.

Одним из признаков принадлежности к поэтике словесной рифмы является паронимия.

ТеПЕРЬ — потерь (Цыбин), оСНаЩеНА — оСВеЩеНА, ПРоСТОР — ПРоСТЕР, ПРАВоТа — ПРиВиТА, НаРОДа — НаЛЁТа, ЧудИЛ — ЧернИЛ, ЗаКОН — ЗнаКОМ, эПОХи — оПОКе (Ваншенкин), ВЫХоД — ВЫГоД, НеМЕя — Не уМЕю, ЧЕРтоМ — ЧЕРноМ, РАДуя — РАДуга (Наровчатов), НеЖиВУю — НоЖеВУю, РеКОЙ — РуКОЙ, со ЛБА — хЛеБА, ВиНТОМ — В ДОМ, КоНЕЙ — КамНЕЙ, СВоЕМ — СведЕМ, РТОМ — янТаРЕМ, ВерНЕЙ — В НЕЙ (Тарковский), СКОРо — СПОРы, СмЕХОМ — уСпЕХОМ, НаРЗАна — На ЗАвтРа (Слуцкий), ЗАсАД — ЗАрЯД, ПоНиМАЛ — ПриНиМАЛ, уДАЛыЙ — усТАЛыЙ, ВЕТоЧКа — ДЕВоЧКа (Дмитриев), ВЫРаЗиЛи — ВЫРеЗаЛи, ДЫМоМ — ДЫБоМ, СаПОГ — СвоБОД, СТоЛАх — СТоЯт, ЧУвсТве — ЧУжДо, ПоДавЛЕНиЯ — ПоКоЛЕНиЯ, НиКаРАГуа — НаКаРЯБано (Евтушенко), ОСеНи — ОЗиМи, ГОЛосе — ГОРечи, ИвиНе — ИНее, ЗеМЛе — ЗеРНе (Сухов), проСТАК — КуСТАХ, ПОЛах — ПОЛоз (Фокина), ГОРна — ГОРдо, СсОриТЬ — СОвесТЬ, СмиРЕНЬя — СиРЕНЬи (Боков), ЗИМы — ЗЕМли (Ю. Кузнецов).

Можно еще привести сотни и тысячи подобных рифм. Как видно, между подчеркнуто традиционным Тарковским и подчеркнуто «левым» Евтушенко разница здесь не так велика.

Принципиальная схема устройства рифмы общая для самых разных поэтов. Аналогичные процессы происходят у одних в заударном, у других — в предударном пространстве. Можно говорить о едином способе рифмования, о разных структурах одной системы — системы словесной рифмы.

В. П. Григорьев делит паронимию на три типа:

а) вокалический — раскалИтся — раскОлется, зЯбкий — зЫбкий (расподобление гласных при тождестве или подобии согласных); сюда относится большинство диссонансов;

б) консонантный — Том — Дом, Колоть — Молоть, вечНо — вече (расподобление согласных при тождестве гласных), сюда входит огромное количество рифм разных видов;

в) метатетический — РоПоТ — ТоПоР, коРоЛеВы — каВаЛеРы; очевидно, существует и «смешанный» тип — консонантно-вокалический — полей — пеРЕлей, ОРбитами — Убитыми, проЗа — ОпОроСа.

Деление это может быть принято для паронимических рифм.

Рифменной паронимией, но уже в пределах строфы, можно объяснить явление, отмеченное в современной поэзии В. С. Баевским и названное им «теневая рифма».

Суть явления заключается в том, что нечетные пары рифм оказываются паронимами четных пар, как в строфе Б. Слуцкого:

С каким инТеРеСОМ
Бежит по ОткоСАМ
Он,
    бывший ЛеСОМ
И ставший ТеСОМ.

«Одна ли рифма объединяет все четыре стиха, или же они рифмуют через один попарно?» — спрашивает исследователь.

«Выясняется, что почти у каждого современного поэта, при самой разнообразной метрике и ритмике, подобная игра рифм встречается. Очень в среднем и очень приблизительно, на сотню случаев приходится один, когда две пары рифм перекликаются и между собой»*. Нет сомнений, что здесь работает та же паронимическая тенденция, привлекающая нынче интерес исследователей поэтической речи.

---

* *Баевский В. С.* Стих русской советской поэзии, с. 92—93.

в) Неточные рифмы

Мужские неточные рифмы. «Дни поэзии» 1960, 1970 1977 годов дают некоторый перевес мужских рифм над женскими. То же можно сказать и о многих, если не большинстве, поэтов. Впрочем, в поздних стихах Пастернака, Заболоцкого, Твардовского, Смелякова наблюдается равновесие между мужскими и женскими, что отражает в основном строфическое устройство их поэзии. Однако общая тенденция к преобладанию мужских рифм говорит нечто об их «уравновешивающей» функции в стихе: они компенсируют неточные женские и дактилические рифмы.

Смуглей великого арапа
Восходит ночь. За что мне честь
В окно увидеть два Арбата:
И тот, что был, и тот, что есть?
(Ахмадулина)

Об этом же говорит малое число неточных среди мужских. Даже у самого «экспериментального» Вознесенского («Взгляд») среди мужских рифм только 17% неточные (среди женских — 70%, дактилических — 87%). «Дни поэзии», рассмотренные выше, дают с удивительным постоянством 4—5% неточных среди мужских рифм.

В 60-е годы самой малочисленной группой неточных мужских были усеченные. У Пастернака, Заболоцкого, Смелякова, Твардовского, Шефнера, Винокурова, Ахмадулиной они отсутствовали вовсе либо были единичны. Редко пользовались ими Наровчатов, Левитанский, Окуджава и многие поэты молодого поколения — Вознесенский, Евтушенко, Казакова.

В «Дне поэзии», 1960, на сто рифм попадалась одна мужская этого типа. К 70-м годам заметен некоторый рост усеченных. В наши дни они, видимо, несколько преобладают над замещенными мужскими («День поэзии» — 1960 и 1970 — примерно равное число этих двух типов; «День поэзии», 1977 — некоторое преобладание усеченных над замещенными). В книгах поэтов последнего десятилетия

(Снегова, Солоухин, Шкляревский, Соколов, Леонович, Ряшенцев) тоже заметно это преобладание. Правда, рифмы вроде классической «глаза — назаД» попадаются в умелых стихах крайне редко (монастырь — Москвы — Боков). Чаще усечение происходит в группе конечных согласных: лабириНт — обид (Кушнер), гор — горД (Долматовский), с кем — КеРи (Ахмадулина), власТЬ — сбылась (Преловский), пес — звезД (Ермолаева), вдаль — жураВль (Ревенко), конфет — конвеРт, режь — надежД (Евтушенко).

Замещенные делятся в основном на две группы — в более традиционных рядах замещаются созвучные: гоРн — воЛн (Тихонов), половчаН — по ночаМ (Кочетков), храбР — ОктябРЬ, Корабль — ОктябРЬ (Мартынов), березняК — корняХ (Слуцкий), карауЛ — АрктуР (Жданов), деНЬ — людей (Кузовлева), и даже СиНЬ — ковыЛЬ (Шкляревский), свеЧ — свеЖ, (Евтушенко). (По сравнению с народной поэзией редки замещения глухих Т — П — К, С — Ш, Ф — Х.)

Другая группа — замещения несозвучных: навзрыД — взрыВ, дожеваВ — донжуаН, витиеваТ — ветеринаР (Евтушенко), лоМ — лоБ (Долматовский), метеориТ — помаТериВ (Вознесенский), ноздреваТ — назреваЛ (Ваншенкин), миГ — миР (Слуцкий).

В последних примерах особенно видно значение предударного созвучия. Возможно отнесение этих рифм к предударным.

Изредка применяются неточные «смешанного» устройства, вроде: неГР — неТ (усеч. Р., замещ. Г — Т), доМ — доБР (усеч. Р, замещ. М — Б — Евтушенко). В них тоже необходима предударная компенсация.

Женские неточные рифмы. Основные по числу неточных рифм — женские. Такова закономерность для всего периода советской поэзии. Из женских рифм даже у поэтов с установкой на традиционную рифму процент неточных значителен: у Пастернака конца 50-х годов 23%, у Твардовского (стихи 60-х годов) — 37%, у Смелякова (стихи 60-х годов) — 46%.

У некоторых поэтов нового поколения большинство женских рифм — неточные (Ахмадулина, «Струна» —

71%, Казакова, «Пятницы» — 61%, Вознесенский, «Взгляд» — 70%).

В среднем 30—40% женских рифм — неточные. Учитывая вообще массовость женской рифмы, можно сказать, что неточные женские — основная масса неточных (50—80% от всех неточных в большинстве рифменных рядов).

Женские рифмы мобильны, удобны для создания всех видов рифменного созвучия. Женские клаузулы многочисленны в русском языке. В некоторых вариантах для рифмы достаточно одной пары интервокальных согласных: ладоНи — коНи (точн.), коНи — кроМе (неточн.). С другой стороны, заударное поле дает возможности для самых разнообразных звуковых сочетаний: пеРСТеНЬ — прелеСТеН — пеСТРядь — ПеСТеЛЬ и т. д.

Рифмы с конечным усечением, потеряв свое господствующее положение, все же и сейчас остаются большой и устойчивой группой женских неточных рифм. У поэзии старшего поколения они составляют около четверти, у поэтов среднего — около одной пятой неточных. Чаще избегали их в 60-е годы, чаще прибегают к ним в 70-е. Группа эта, по которой был нанесен один из основных ударов новым способом рифмования, отчасти вновь вошла в моду и твердо укрепилась в новом рифменном репертуаре. Особенно оттого, что поэты с ориентацией на традицию, то есть на некоторую стилизацию рифмы, широко пользуются усечением j, употребительным в XIX веке. Таковы в большинстве усечения в книгах Тарковского, Шаламова, Солоухина, Соколова, Межирова, Кушнера.

Пастернак и Заболоцкий 50-х годов почти исключительно пользуются традиционными усечениями. Твардовский, Смеляков, Шефнер в 60-х годах отдают им предпочтение. У Твардовского, к примеру («Из лирики этих лет», 1967), из 48 женск. усеч. — 38 с усечением конечного j.

Некоторые поэты вообще избегают конечных усечений в женской рифме. Они единичны у Наровчатова, Левитанского, вовсе отсутствуют в некоторых книгах Винокурова, крайне редки у Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулиной, Казаковой, Шкляревского и многих других поэтов.

По-видимому, этот тип является «датчиком» общей направленности рифменного ряда, и традиционализация последнего времени хорошо определена стойкостью конечных усечений.

(ПустынеЙ — синеЙ, предгориЙ — море, живого — медовыЙ — Тарковский; уговору — которой — Е. Исаев.)

Их существует два вида:

а) усечение конечного согласного (открытый — закрытый слог): стронциЙ — солнце (Снегова), снова — взволноваН (Соколов), строже — прохожиХ (Вегин), удачу — значиТ (Викулов), ночи — хочеШЬ (Друнина);

б) усечение в группе конечных согласных: старосТЬ — осталось (Дементьев), надломилась — милосТЬ (Казакова), пелось — смелосТЬ (Друнина). Подавляюще преобладает первый вид.

Женские рифмы с замещением конечных — небольшая группа. Видимо, и они присущи умеренным и ориентированным на традицию рядам, где не разрушается заударное созвучие (Твардовский, Наровчатов, Шефнер, Шаламов). У Винокурова они заметная часть рифменного репертуара (четверть всех неточных).

ПризваН — царизмоМ (Казин), ЛенинградоМ — ладаН (Александрова), рыжиХ — лижеТ (Ваншенкин), пригожиЙ — прожиЛ (Тряпкин), звукоВ — мукаХ (Туркин). Вот строфа, построенная на замещенных:

Сквозь брань домохозяеК
Барышница не слышиТ,
Как лезвием срезаюТ
Ее хлопот излишеК.

(Лавлинский)

Наиболее интенсивные типы неточных рифм относятся к тем, в которых усечения, замещения, перемещения проходят внутри заударного пространства — в интервокальном положении.

Из них рифмы с внутренними усечениями играют более скромную роль, ибо они возможны только в группе интервокальных согласных. Один тип таких усечений,

как сказано выше, стал как бы принятым отклонением от точности в самых традиционных рядах. Таковы почти все внутренние усечения Пастернака:

Снег идет, снег идет,
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салопе
Сходит наземь небосвод.

Заметны подобные рифмы у позднего Заболоцкого, у Межирова, у Наровчатова.

Примеры внутренних усечений: боливиЙки — лики (Белинский), удаль — СуЗдаль (Левин), высей — мысЛей (Львов), пусто — искусстВа (Наровчатов), озвереться — средстВо (Соболь), БиРжу — увижу (Вознесенский), сабля — ансаМбле (Савельев), столько — высоковольТка (Флоров), прорехи — реЙха (Богданович), столетья — бессмеРтья (Мнацаканян), реЗче — встречи (Черевченко).

При всем разнообразии современных рифм, может быть, именно женские с внутренним (интервокальным) замещением наиболее характерны для современной поэзии. Они были знакомы Маяковскому, нарастали в экспериментальных рядах 20—30-х годов, постепенно входили в практику и, наконец, стали одним из определяющих способов современного рифмования. Более сложные неточные рифмы иногда почти не заметны у поэтов традиционной ориентации. Женские с внутренними замещениями есть у всех.

Этот тип рифм не сразу завоевал свое место. У Маяковского 20-х годов они составляли 4—6% от неточных рифм. У Асеева в «Семене Проскакове» — 6%, у Сельвинского в «Улялаевщине» — 7%, у Тихонова в «Орде» и «Браге» — 1%, у Есенина (1924) — 6%.

В 30-е годы число этих рифм стало на порядок выше — у Твардовского, Корнилова, Шефнера их около 15%.

Резко выделяется Заболоцкий. В период «Столбцов» замещенных у него 30%, в стихах 40—50-х годов — 44% (от числа неточных).

«Дни поэзии» 1960—1970—1977 годов показывают устойчивое положение замещенных в пределах 20% (среди неточных).

Замещенные являются самой большой группой неточных у Межирова («Подкова»), Левитанского («Земное небо»), Окуджавы («Март великодушный»), Ахмадулиной («Струна»), в стихах Казаковой, Евтушенко.

По пути Заболоцкого идет Винокуров. В «Музыке» 51% рифм среди неточных относится к этому типу. У более молодых: Шкляревский («Воля») — 44%, Леонович («Во имя») — 49%.

Почти уверенно можно сказать, что многие варианты внутренних замещений входят в новый канон рифмования, формирующийся на наших глазах.

Поэты охотнее всего пользуются замещениями созвучных: глухие — звонкие: глубоКо — боГа, стуЖи — уШи (Винокуров), береЗы — откоСы (Куняев), граВий — биограФий (Богданов), виДу — малахиТу (Татьяничева); сонорные: ПечоРы — пчеЛы (Винокуров), врагаМи — кургаНе (Кочетков), парусаМи — стаЛи (Боков); сочетания с j: спокоен — БетхоВен (Балин), меЛешь — мелеешь (Грибачев), гоРе — другое (Вознесенский), такое — частокоЛе (Семакин); другие сочетания созвучных: рубаКи — рубаХи (Елисеев), тиХо — тиФа (Завальнюк), жиЛы — живВы (Казакова), ночлеГа — слеДа (Куняев), эпоХи — дороГи и т. д.

То же и в группах интервокальных согласных: зоРЬка — стоЛЬко, каДра — кинотеаТра (Ваншенкин), боЛЬю — любоВЬю (Винокуров), сегодНя — свободНа (Ахмадулина), прошЛой — прошВой (Лавлинский), оХнуть — промоКнуть (Соколов), калиТке — улыбКе, тихоНЬко — вдогоНку (н' — н) (Е. Исаев), стиЛю — Россию, плуТням — буДням (Вас. Федоров).

Замещения несозвучных обычно встречаются в более резких рядах, впрочем, с хорошей компенсацией — и в ориентированных на традицию: каЗни — каМни (Евтушенко), плаКать — плаВать (Ахмадулина), наверНо — на верБу (Н. Васильева), сноВа — сноБа (Дрофенко), поЛем — поТом (Котляр), судьБы — судЬи (Окуджава),

нечеТко — чеЛка (Ахмадулина), дожДик — художНик (Костров), реЗче — леГче (Вад. Кузнецов), доВод — оПыт (Слуцкий) и т. д.

Перемещения в чистом виде, то есть в пределах заударного пространства или даже с захватом опорной, довольно редки. Чаще они встречаются в «смешанных», переходных рифмах, о которых речь ниже. Перемещения j типа «тягучиЙ — сучЬя» (Лазарев) тоже входят в новый канон (еще от Пастернака): пленноЙ — преступленЬе (Вознесенский). СтеРЖень — стРеЖень (Вад. Кузнецов), кРуТо — уТРо, чиСТо — случиТСя (Евтушенко), коРоЛеВа — каВаЛеРы (Ахмадулина), поЛоЩуТ — ТоЛЩу (Татьяничева), ТаНТаЛа — таЛаНТа (Ахмадулина) — примеры разных видов перестановок.

Новые, «смешанные», переходные рифмы — большая и, возможно, перспективная группа рифм. Если внутренние замещения постепенно врастают в репертуар рифм всех ориентаций, «смешанные» таят в себе резервы будущих сложных звуковых соотношений. Их нельзя считать полностью разработанными. «Смешанные», переходные рифмы воплощают две тенденции звукового устройства: разрушение заударного созвучия, расподобление согласных и, с другой стороны, втягивание в сферу созвучия предударных звуков, всего слова в целом. Взаимосвязи этих двух процессов недостаточно изучены. Пока можно сказать, что этими рифмами охотнее пользуются поэты «резкого» ряда, хотя некоторых из наиболее созвучных вариантов не избегают почти все поэты нашего времени.

Приведем некоторые варианты «смешанных» рифм:

а) два усечения: ядРа — ядоМ (Друнина), вечеР — вечНо (Марков), НовосибиРскоМ — записка (Вознесенский);

б) два замещения: скриПоК — криКаХ (Балин), праЗдниК — краСныХ (Щипачев), извеДаЛ — измеНаМ (Львов), гоСТя — гоРЦа (Кашежева), испытаТеЛи — стаДии (Вознесенский), узНаН — заскорузЛыХ, неутеШНых — надеЖДах (Евтушенко), брюкВоЙ — хрюкНеТ (Орлов);

в) усечение и замещение: спичКой — безразличЬе (Викулов), впряги Ты — прикиДоК (Казакова), восКа — сесТРы (Вознесенский), камеНЬеВ — сомнениЙ (Панкратов), веНик — веРеСК (Бек), паШут — паХНут (Ляпин);

г) усечение и перемещение: кинотеаТРа — аВТоР (Ваншенкин), клиНЬеВ — лиВНи (Белоусова);

д) замещение и перемещение: пРоПасТЬ — ПоРосЛЬ (Глазков), безотчеТНо — девчоНКи (Костров), катасТРоФоЙ — ТоРФоМ (Вознесенский), всаЖеН — саМ Же (Евтушенко).

Более сложные варианты: воздуШНыХ — сдуеТ (Вознесенский), знакомсТВ — ХоЛмсК (Глазков), начаЛЬНоЙ — ночаМи (Евтушенко) — два усечения, замещение; акциЗНыЙ — ФранциСКо, заПаД — заБНуЛ (Вознесенский) — два замещения, усечение; поВеСТи — поеЗДе (Глазков), лоЖНыХ — лоЖКоЙ (Вознесенский) — три замещения; оКСКиЙ — отголоСКи (Фоломин), постиГНуВ — пластиНКоЙ (Слуцкий), остороЖНей — почтальоНШе (Вознесенский) — варианты с перестановкой.

Дактилические рифмы. Число дактилических в последние годы невелико и несколько снижается (6—4%). Основная их часть — неточные. Нельзя сказать, чтобы интерес к дактилическим был очень заметен. Их возможности в звуковых сочетаниях используются лишь в редеющих «резких» рядах (Вознесенский, Вегин).

Усечения конечных по большей части стандартны: горении — стихотворениеМ (Викулов), остужена — суженыМ (Никонычев); замещения редки: слагаемыХ — шлагбаумоВ (Терехин).

Видимо, преобладают усечения и замещения в первом интервокальном положении: удали — СуЗдале (Кочетков), возроСшую — хорошая (Мартынов), чеРные — ученые (Дмитриев), лешего — насмешЛиво (Грибачев) — усечения; всеЛости — скоРости (Глазков), цараПина — СкряБина (Межиров), шкоЛою — скоРые (Слуцкий), гоРоду — по Воду (Ревенко), лаПушки — баБушки, роДина — похороНена (Рубцов) — замещения.

Во втором интервокальном положении: пригарЬю — Игоря (Кочетков) — усечение; спрошеНы — хорошая

(Мартынов), сбросиЛи — осеНи (Шевелева), сбросиЛи — озеРа (Николаевская) — замещения.

Перемещения: ЛеШего — насмеШЛиво (Грибачев), выДоХа — выХоДа (Кузовлева). Не менее половины неточных дактилических — «смешанные»: кружеВо — остужеННоЙ (Жданов) — замещение, усечение; изДаВна — изГНана (Грибачев), выЧеРчеН — тыСячи (Шевелева), моЛВиЛось — молоДосТЬ (Новиков) — два усечения, замещение; поЛНоЧи — поМоЩи (Кузовлева) — два замещения, усечение; и т. д.

Неравносложные встречаются регулярно только в «резких» рядах. Вообще же они редки и случайны (1—1,5% от общего числа рифм): вылепливая — великолепно, начитанный — начинкой, заповедь — запад (Вознесенский), пишущая — пичкающая, кретинисто — крутиться, бублички — будущего, фрегатам — атома, корявость — карбас (Евтушенко), тонкая — девчонкой (Баруздин), биографий — график (Богданов), бессонница — солнцем (Коренев), время — премию (Львов), ношу — хорошая (Мартынов), наволочке — лавочке (Балашов).

Вопроса о предударных рифмах мы касались выше. Пока они находятся в стадии экспериментальной разработки и подспудного нарастания в самых незаметных и переходных типах (мужские одногласные, замещенные).

Таков, в главных чертах, рифменный репертуар нашего времени.

* * *

Попробуем подвести некоторые итоги.

Русская литературная рифма как ритмическое явление эволюционировала от женских рифм Кантемира, постоянно наращивая ритмическое разнообразие. Ломоносов, Державин, Пушкин — главные этапы двусложной рифмы, мужской и женской. От Лермонтова и Некрасова идет дактилическая рифма в русской поэзии. Дальше — неравносложные рифмы Блока, Хлебникова, Маяковского, Пастернака. В этом процессе немалую роль играло влияние

русской народной поэзии, постоянно взаимодействовавшей с литературными системами стиха.

Это же влияние нельзя упускать из виду при рассмотрении звуковой эволюции русской рифмы. Она шла сначала как становление точной рифмы в классическом стихе XVIII — первой половины XIX века, с некоторыми отклонениями в начальном периоде (Державин) и после своей зенитной точки (творчество Пушкина и Баратынского) в пору соединения литературного двусложия с народным трехсложием в единую национальную систему стиха.

С Некрасова и Тютчева начинается расподобление системы гласных и согласных в точной рифме XIX века.

Эксперименты Брюсова нащупывают подходы к включению в стих неточной рифмы. Впервые в органику стиха она введена Блоком. Словесный эксперимент Хлебникова включает в фактуру стиха новые слои неточных рифм. Практика ранних Маяковского, Пастернака, Асеева окончательно обеспечивает им равноправие. С развитием литературной неточной рифмы возникают новые ее закономерности, не наблюдаемые в рифме народной поэзии. Народная рифма — точная по установке. Ее неточность порой объясняется суффиксальным характером, порой закономерностями народного слуха (закономерности замещений и усечений). Литературная неточная рифма построена на расподоблении звуков вследствие ее деграмматизации. Созвучие передвигается влево от образующей гласной, к основе слова, за счет чего расшатываются звуки окончания. Видимо, с этим процессом связана новая структура замещений в литературной рифме по сравнению с народной.

Малые жанры (пословицы, поговорки, загадки)

554 случая замещений

74 варианта Поэзия 10—20-х годов (Маяковский, Пастернак Асеев, Цветаева, Есенин)

418 случаев

82 варианта Поэзия 40—50-х годов (Твардовский, Слуцкий, Глазков, Винокуров, Казакова, Кушнер)

509 случаев

67 вариантов Глухие — звонкие (т — д, п — б, к — г, ш — ж, с — з) 5% 8% 32% Глухие — глухие (т — к, т — п,

п — к, ш — с) 10% 0,8% 0,3% Сонорные — сонорные (р — л, м — н) 16% 15% 12% К — Х 1,5% 5% 7%

Приведенная таблица показывает основные тенденции звуковых замещений в литературной рифме. Новая рифма отличается от «натуральной» не только звуковым составом замещений. Она характерна еще и своей «смешанностью», соединением нескольких видов неточности в одной рифменной группе.

С XVIII века до начала XX меняется и функция рифмы в стихе. Резко меняются ее лексический состав, сочетания грамматических форм, место в грамматической конструкции, вес в интонационном и ритмическом строе. Периферия рифменного ряда уравнивается в правах с основными типами рифм (диссонансы, составные, неравносложные).

Возрастает «ассоциативная сила» рифменных сочетаний в стихе. Новые, «смешанные» рифмы означали в поэзии начала XX века завершение эпохи флективных рифм, то есть вступление в сферу созвучия всего слова в целом, а не только его заударного пространства и, таким образом, расширение пространства звуковых и смысловых сопоставлений и противопоставлений. В этом выражалось новое понимание звучащего слова в стихе, переход к высшим единицам — от слога к слову.

«Смешанные» рифмы колоссально обогатили словарь русских рифм. Но эволюция на этом не остановилась.

В 20-е годы начали утверждаться, а в наше время широко распространились рифмы, где заударное пространство почти не участвует в созвучии. По форме они порой напоминают суффиксальные рифмы народной поэзии, но по существу они противоположны. Это рифмы предударные, где главную роль играют звуки основы, а не окончания. Закономерности этой рифмы еще мало изучены.

Предударные рифмы, видимо, стоят на самом краю рифменного ряда. Игнорируя звучащее окончание, они приближаются в крайних вариантах к отмене рифмы как акустического явления.

Известную опасность таит и рост «ассоциативной силы» рифмы в современном стихе. Ассоциативные начала

рифмы в поэзии некоторых наших молодых часто оттесняют другие ассоциативные элементы стиха, придавая рифме самодовлеющее значение и делая стих игрушкой случайных словесных сочетаний. Об этом справедливо говорят сторонники верлибра, умело выискивающие недостатки упорядоченного стиха.

Впрочем, зная опыт русской поэзии, можно с уверенностью сказать, что она никогда не идет по пути крайностей.

Пока нет оснований считать, что рифменный стих изжил себя, что развитие рифмы прекратилось, что резервы ее в языке исчерпаны. Рифма еще достойна изучения и прославления как исконное достояние русского стиха.

Рифму нынешнего периода стабилизации можно охарактеризовать следующим образом:

1) массовое освоение поэзией словесной рифмы, которая воплощена: а) по заударному устройству в «провисающих» и сложных неточных; б) по расположению звуковых комплексов — в заударно-предударном, «синтетическом» типе; в) по лексическому устройству — в паронимах;

2) преобладание замещения над усечением;

3) преобладание интервокальных процессов над конечными;

4) наличие неточных рифм в рифменном репертуаре на уровне 20—25%;

5) отсутствие каких-либо запретов, «канонов», то есть принципиальная допустимость любых видов рифм; принципиальная возможность рядов любой «резкости»;

6) большие индивидуальные различия между рифменными рядами;

7) разрушение автоматизма рифменных чередований. Отсюда — изменения психологии «рифменного ожидания», перестройки ее в плане «ожидания неожиданного»;

8) большие изменения «рифменной мнемоники», то есть перестройка ассоциативного механизма в мышлении поэтов.

Два последних пункта нуждаются в особом исследовании.

Итак, мы живем в период рифменной стабилизации. Начала нового поиска можно ожидать лишь в самом конце нашего века, а его апогея — в начале следующего.

Ничто не сулит нам скорых рифменных катаклизмов. Рифме грозит только одна неожиданность — массовый переход к верлибру. Но пока нет оснований для беспокойства. Русский стих развивается как рифменный, даже в острые периоды поисков.

Верлибр пока еще находится на далеких подступах к поэзии и пока существует на фоне рифменного стиха как его периферийная структура.

Впрочем, прогнозы в литературе всегда приблизительны. И перспективы стиха откроются с приходом нового гения, может быть, совершенно неожиданно, вопреки медленной эволюции стиха.

Опалиха, 1969
Пярну, 1979

СОДЕРЖАНИЕ

Литературно-публицистическое издание

Давид Самойлов

книга о русской рифме

третье издание

Редактор
Татьяна Тимакова

Художественный редактор
Валерий Калныньш

Компьютерная верстка
Оксана Куракина

Корректор
Алла Тищенко

Подписано в печать 25.10.2005.
Формат 84×108 $^1/_{32}$.
Бумага писчая.
Печать офсетная.
Тираж 2000 экз. Заказ № 835.

«Время»
115326, Москва, ул. Пятницкая, 25
Телефон (095) 231 1864
http://www.vremya.ru
e-mail: letter@vremya.ru

Отпечатан в ОАО «ИПП "Уральский рабочий"»
620219, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13
http://www.uralprint.ru
e-mail: book@uralprint.ru

ISBN 5-94117-064-5

9785941170647